تنقید کی جمالیات

جلد: ۱

تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات

عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

(جلد : 1)

تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات

عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

(جلد : 1)

تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات

عتیق اللہ

رابطہ

کتابی دُنیا دہلی

بہنا!

تمھارے لیے

کہ تم اپنی نیکیوں سے بھی بہت بڑی ہو

کاش کوئی لمحہ تم نے اپنے لیے بھی بچا کر رکھا ہوتا

فہرست

پیش روی

گزشتہ کئی برسوں سے میں یہ محسوس کررہا تھا کہ تنقید اور اس کے متعلقات کے بارے میں بکھرے ہوئے مواد کی تو کمی نہیں ہے لیکن یک جا صورت میں وہ دستیاب نہیں ہوتا۔ ایک انتخاب کی صورت میں احتشام حسین کی مرتب کردہ 'تنقیدی نظریات' کی دونوں جلدیں اس سلسلے میں ایک اہم کام تھا۔ اہم اس معنی میں کہ یہ مضامین احتشام حسین جیسے وسیع المطالعہ اور غیر معمولی بصیرت رکھنے والی شخصیت کی نظر سے گزرے تھے۔ انھوں نے تنقید کے عمل اور اس کے تفاعل، ادب و تنقید کی بنیادی اقدار و مسائل، تنقید کے گوناگوں نظریوں، تنقید کے اصولوں اور ان کے اطلاق جیسے موضوعات و مسائل پر ان نقادوں کی تحریروں پر بنائے ترجیح رکھی تھی جن کی فکر اور جن کی نظر اعتبار کا درجہ رکھتی ہے۔ احتشام حسین کا اپنا ایک نظریہ تھا اور وہ اپنے نظریے پر آخر دم تک مضبوطی سے قایم بھی رہے لیکن تنقیدی نظریات کے انتخاب میں انھوں نے اپنے نظریے کو حائل نہیں ہونے دیا۔ جو معروضیت ان کے عملِ نقد کو ایک خاص وقار عطا کرتی ہے اور جس مرتبے کی وہ چیزوں کی فہم رکھتے اور ایک جچی تلی اور صلابت آمیز رائے رکھتے ہیں۔ اس کا عکس ان کے عملِ انتخاب میں بھی نمایاں ہے۔ گزشتہ پچاس برسوں میں اس کے کئی ایڈیشن شایع ہو چکے ہیں۔ اب تقریباً نایاب ہے۔ دوسری بات یہ کہ ان پچاس ساٹھ برسوں میں دنیائے ادب و نقد کئی طرح کے انقلاب سے گزرتی رہی ہے۔ جو نئے نظریات اردو ادب پر اثر انداز ہوئے ان میں اس معنی میں پیچیدگی زیادہ تھی اور ہے کہ وہ اپنی نوعیت میں فلسفیانہ ہیں یا لسانیات سے ان کا سیدھا تعلق ہے۔ ادبی فن پارہ اساساً ایک لسانی اور ملفوظی ساخت ہوتا ہے اس لیے لفظ کے متنوع عمل اور اس کی کارکردگی نیز ادراکِ حقیقت کے زاویوں میں جس طرح کی تبدیلی واقع ہوئی ہے۔ ہماری تنقید نے ان مسائل کو بھی خصوصیت کے ساتھ بنیاد بنایا۔ تنقید کے جدید منظرنامے پر غور کریں تو یہ صاف محسوس ہوگا کہ ترقی پسند تنقید یا ہیئتی تنقید بے حد سادہ لوح تھی۔ ترقی پسند تنقید

نے مارکس اور اینگلز یا کاڈویل تک کے جن مفکرین اور ادبی نقادوں سے اپنی علمی بنیادوں کو استحکام بخشا تھا ان کو سمجھنا یا ان کی فلسفیانہ جہتوں کو 'خاطرِ آگاہ' کا حصہ بنانا چنداں مشکل نہ تھا۔ آج اگر ماضیِ قریب کی طرف پلٹ کر دیکھتے ہیں تو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، آئی۔ اے۔ رچرڈز یا ولیم ایمپسن کئی لحاظ سے آج بھی اپنا محل رکھنے کے باوجود نہایت سہل، سادہ اور سلیس دکھائی دیتے ہیں۔ فلسفیانہ مذاق اور بینش تو ان کی فکر میں بھی پنہاں ہے لیکن ادب وفن کی ان جمالیاتی قدروں اور اُن روایات کا علم واحساس انھیں زیادہ تھا جن کی معنی خیزی پر کوئی حرف نہیں آیا تھا لیکن ان کی ازسرِنو معیار بندی اس معنی میں ضروری تھی کہ انسانی ذہن سے لے کر ادب وفن کی دنیا بھی پہلے کی طرح آسانی سے گرفت میں آنے والی چیز نہیں رہ گئی تھی۔ نظریات کا ایک جنگل ہے جس میں اُلجھ کر اپنی راہ کا تعین قدرے مشکل ہو گیا ہے۔ پرانے عقائد، پرانے مسلمات، پرانی روایتوں، افکار اور مقتدرات establishments کو قائم رکھنے والی بے ساکھیاں اب دھڑا دھڑ ٹوٹ رہی ہیں۔ لسان کے نئے تصورات نے صدیوں سے چلی آنے والی تمام اقدار پر سوالیہ نشان لگا دیے ہیں۔ یہ تصورات بھی بے حد مجرد اور پیچیدہ تر ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارا قاری، ہمارے طلبہ و اساتذہ انھیں بار بار پڑھیں۔ ایک ہی موضوع، مسئلے اور نظریے پر لکھے ہوئے مختلف نقادوں کے مضامین اگر ان کی نظروں سے گزریں گے تو پھر انھیں سمجھنا ان کے لیے اتنا دشوار گزار نہیں رہے گا۔

ادبی نظریوں اور تھیوری پر جو کام پہلے ہو چکے ہیں۔ ان کی افادیت سے انکار نہیں ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی نسل کے ذہن کو نئے علوم اور نئے تجربات سے جو حیثیت ملی ہے اس کا زاویہ اور اس کی سمت کیا ہے۔ کیا نیا ذہن، ماضی کے مسائل پر اسی طرح سوچ رہا ہے، جس طرح پچھلے سوچا کرتے تھے۔ یا اس کا طریقِ کار ہی مختلف ہے۔ جو کچھ رد بھی کر رہا ہے، کچھ کو شک کی نظر سے بھی دیکھ رہا ہے، کچھ کو وہ ازسرِنو بحال کرنے کی طرف بھی راغب ہے۔ بہت سا بھولا ہوا سبق ترقی پسندوں نے بھی یاد دلایا تھا۔ بعض چیزیں جو بیچ میں کہیں گم ہو گئی تھیں، جدیدیت نے انھیں دریافت کیا تھا اور ہمارے یادداشت کدوں کا حصہ بنایا تھا۔ جدیدیت کے بعد بھی ردّ و نسخ، تشکیک و بحالی کا سلسلہ قایم ہے۔ ہم جسے مابعدِ جدیدیت کہتے ہیں اس کی روش کا خاص زاویہ انکار سے عبارت ہے۔ انکار، ترقی پسندوں کا بھی شیوۂ خاص تھا۔ جدیدیت نے بھی ابتدا میں اسے وردِ زبان بنانے کی سعی کی تھی۔ تمام رجحانات رد و انکار ہی سے سفر کا آغاز

کرتے ہیں کچھ عرصے کے بعد روایت کو کچھ نئے نام دے کر اقرار کی سبیل نکالنے ہی میں انھیں عافیت نظر آتی ہے۔ مابعدِ جدیدیت، ابھی تو روایت شکنی پر بالتکرار مُصر ہے۔ ابھی وہ بے دریغی سے بہت کچھ تہس نہس کر چکی ہے اور بہت کچھ ابھی باقی ہے۔ امید یہی کرتے ہیں کہ تخریب کے اس دورانیے کے بعد جلد ہی تعمیر کے آثار بھی نمایاں ہوں گے۔

یہ ایک لمبی بحث کا موضوع ہے، برصغیر ہند و پاک میں منعقد ہونے والے مباحثوں، مذاکروں اور مناظروں میں یہ موضوع سکۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ کم نہیں ہے کہ مابعد جدید تھیوری نے ادبی دنیا میں ایک ہل چل سی پیدا کردی ہے۔ ہمیں ان نئے تصورات کو کشادگیِ قلب ونظر کے ساتھ سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ہم میں اُن حضرات کی تعداد زیادہ ہے جو سمجھے بغیر ان پر لعنت و ملامت بھیجتے رہتے ہیں۔

میں نے تنقید کی جمالیات کی دس جلدوں کا منصوبہ بنایا ہے۔ میری کوشش بھی یہی ہے کہ ہمارے قاری، اساتذہ اور طلبہ قدیم و جدید شعریات، نظریات اور فکریات (تھیوری) کا معروضی مطالعہ کریں۔ انھیں سمجھنے کی کوشش کریں اور پھر انھیں اپنی بحث کا موضوع بنائیں۔ میں نے دسوں جلدوں کے ذیلی عنوانات بھی مقرر کیے ہیں۔ جن کی تفصیل کچھ اس طرح ہے:

پہلی جلد	تنقید کی جمالیات	(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات)
دوسری جلدی	تنقید کی جمالیات	(مغرب میں تنقید کا ارتقا)
تیسری جلد	تنقید کی جمالیات	(قدیم مشرقی تنقید و شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا)
چوتھی جلد	تنقید کی جمالیات	(مارکسیت، نو مارکسیت، ترقی پسندی)
پانچویں جلد	تنقید کی جمالیات	(جدیدیت اور مابعدِ جدیدیت)
چھٹی جلد	تنقید کی جمالیات	(ساختیات و پس ساختیات)
ساتویں جلد	تنقید کی جمالیات	(ادبی رجحانات و تحریکات)
آٹھویں جلد	تنقید کی جمالیات	(ادبی وفنی تصورات)
نویں جلد	تنقید کی جمالیات	(ادب و تنقید کے مسائل)
دسویں جلد	تنقید کی جمالیات	(اصنافی تنقید: اصنافِ ادب کا مطالعہ)

یہ ایک بہت بسیط خاکہ ہے۔ اپنے طور پر اسے انجام تک پہنچانا نہایت مشکل تھا۔ میں ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین (ڈائرکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان) کا تہِ دل سے ممنون

ہوں کہ انھوں نے بروقت اس بڑے پروجیکٹ کو عملی جامہ پہنانے کے لیے مالی تعاون سے سرفراز کیا۔ محبی پروفیسر محمد نعمان خان، ڈاکٹر سرورالہدیٰ، عزیزی ڈاکٹر احمد امتیاز، عزیزی معید رشیدی، سراپا اخلاص ڈاکٹر معید الرحمٰن اور ڈاکٹر عبدالحمید کے لیے دعا گو ہوں۔ جنھیں میں مسلسل زحمت دیتا رہا ہوں۔ عزیزی محمد اکرام کے لیے بھی میرے دل سے دعا نکلتی ہے جنھوں نے ان جلدوں کی کمپوزنگ ہی نہیں کی ہے۔ مجموعی طور پر میرے کام کو بے حد آسان بھی بنا دیا۔ میری نصف بہتر فریدہ عتیق نفاست کی اتنی عادی ہیں کہ گرد و غبار کا ایک ذرہ بھی انھیں گھر میں گوارہ نہیں۔ ہر چیز جہاں ہے وہ گویا ہمیشہ کے لیے وہیں کے لیے مقرر ہوگئی۔ میرے اس کام نے پورے گھر کو لائبریری بنا دیا۔ ایک ایسی لائبریری جس کی کتابیں شیلفوں میں نہیں چاروں طرف بکھری رہتی ہیں۔ میں ان کے ضبط کی بھی داد دیتا ہوں۔ شمیع اللہ جو میرا اکلوتا بیٹا ہے۔ اسے بھی میں وقت نہیں دے پا رہا ہوں اس کا مجھے شدید احساس ہے۔ عزیزی آل نبی، ظاہر جان (بہن)، بھائی فرید اللہ، فریدہ آل نبی، فرقانیہ، عرفانیہ، ڈاکٹر اقبال نبی، ڈاکٹر عبدالسلیم، ڈاکٹر معراج دانش، ڈاکٹر شازیہ، مشیرہ، فیضی کریم، ردا، ایانہ اور ننھی منی سی گڑیا مائشہ کے لیے میں وقت نہیں نکال سکا اس کا مجھے افسوس ہے۔ میرے تمام عزیزوں اور دوستوں کی نیک خواہشات شامل حال تھیں سو یہ کام اب اپنی تکمیل کو پہنچ رہا ہے۔ میں ان کا سب کا ممنون ہوں اور سب کے لیے دعا گو بھی۔

عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

ادب یعنی تخلیقی ادب کیا ہے یا یہ کہ ایک تحریر کیسے ایک ادبی تحریر کا درجہ اختیار کرتی یا کر سکتی ہے۔ وہ کون سے امور ہیں جو ایک غیر ادبی تحریر کو ادبی تحریر میں بدل دیتے ہیں یا بدل سکتے ہیں اور کیا 'الف' کے لیے جو ادبی تحریر ہے 'ب' کے لیے بھی ادبی تحریر ہی کا حکم رکھے گی۔ اس کا ایک سیدھا سادا مطلب یہ ہوگا کہ ممکن ہے 'الف' اور 'ب' کے ذہن میں ادب کی ایسی کوئی تعریف جاگزیں ہو، جو عمومیت کا درجہ رکھتی ہو اور جس کا اطلاق بغیر کسی وہم، گمان اور شک کے تحریر اور تحریر کے فرق کے ضمن میں کیا جا سکتا ہے۔ اگر 'الف' اور 'ب' کی تعریف یا دوسرے لفظوں میں ادب اور غیر ادب کو ایک دوسرے سے ممیز کرنے کی کلید یا کسوٹی کو عمومی سمجھ لیا جائے تو اُس اقلیت کے بارے میں ہمارا خیال کیا ہوگا جو ہمیشہ عمومیت میں خصوصیت کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ جس کے لیے ادب کو ادب سمجھنا ایک بے حد پیچیدہ عمل ہے۔ ادب اس کے نزدیک ایک ایسے افزائشِ مسلسل کے حامل زندہ وجود سے مماثل ہے جو وقت کے ساتھ خود بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ اس کے تقاضے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ وہ ہمیشہ آواز بدل بدل کر اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس کی کوئی آواز فیصلہ کن، قطعی اور معین نہیں ہوتی۔ ادب یا کسی بھی ادبی تخلیق میں پارہ صفتی کی یہ صورت اس کے شناخت کرنے کے عمل یا اسے کوئی خاص نام دینے کے سلسلے میں ایک اہم سوال بن کر نمایاں ہوتی ہے۔ یہ کیوں ہوتا ہے کہ کسی خاص دور میں کسی خاص ادب یا تخلیقی فن کار کو جس طور پر بے اوقات سمجھ لیا گیا تھا بعد ازاں یا بہت بعد کے کسی دور میں دستارِ فضیلت اس کے سر باندھ دی گئی۔ اس کی کوتاہ قدی بلند قامتی میں بدل گئی یا کسی خاص دور میں کسی خاص تخلیقی فن کار کو بلند درجہ تفویض کیا گیا، بعد ازاں یا بہت بعد کے کسی دور میں پھر اس کی وہ وقعت نہیں رہی۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ ادب کو سمجھنے یا اسے جانچنے کے بعض معیار ایسے

ضرور ہوتے ہیں جن میں بڑا وقتی پن ہوتا ہے۔ فہم عامہ کی قبولیت کو ہم حتمی اور دائمی قبولیت گردانے لگتے ہیں۔ وہ ادب جو افزائشِ مسلسل کے حامل زندہ وجود سے عبارت ہے، اسے قایم و برقرار رکھنے میں کسی سیاسی پاور یا مقتدرہ کے اثر انگیز عنصر کی اعانت و تائید کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اس کی قبولیت یا عدم قبولیت کے جواز خود اس کے بطن میں مضمر ہوتے ہیں۔ کوئی تخلیقی شہ پارہ اگر ہر دور سے آنکھ نہیں ملا سکتا اور آواز بدل کر بات کرنے کی صلاحیت سے بہرہ ور نہیں ہے تو اس کے جھوٹ، اصلیت یا کچا چٹھا کھلنے میں دیر تو لگ سکتی ہے لیکن بہت دور تک وہ ہمیں جھٹلا نہیں سکتا۔ گویا کسی بھی تخلیقی شہ پارے کی پسندیدگی کے جواز اور اس کے جانچنے کے پیمانے اگر کچھ مستقل ہیں تو کچھ عارضی بھی ہیں۔ ادبی نقاد حسبِ ضرورت ان پیمانوں کو آزماتے رہے ہیں۔ ادبی تنقید کی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ بعض عارضی پیمانے اپنے عہد کے جبر کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ گویا اپنے عہد کی جھوٹی آئیڈیولوجی جیسا ہمیں دکھانا چاہتی ہے ہم ویسے ہی بن جاتے ہیں اور اسی کے مطابق ہم اپنے پیمانے بھی وضع کر لیتے ہیں۔ اسی دباؤ کے تحت فہم عامہ کی تشکیل بھی ہوتی ہے۔ جس کی خوشنودی اکثر تنقید نگار ہی کو نہیں تخلیقی فن کار کو بھی گرز بڑا دیتی ہے۔

یہ سوال پھر بھی جوں کا توں برقرار ہے کہ کسی تخلیقی شہ پارے کے جواز خود اس کے بطن میں مضمر ہیں تو کیا ان جوازوں نے از خود نمو پائی ہے یا ان کے کچھ واضح اور کچھ ناواضح یا کم واضح محرکات بھی ہیں یا ادبیت ہی ان کا جواز ہے اور وہ مجازی زبان یا فن کی وہ اقدار ہی ادبیت کے مضمرات ہیں جو تخلیقی شہ پارے کو ایک نامانوس اور بڑی حد تک اور حیرت ناک حد تک ایک ایسے تجربے میں بدل دیتے ہیں جن سے ہمارا سابقہ (شاید) پہلے کبھی نہیں پڑا تھا۔ دراصل وہ فنی وسائل تو زبان کے اندر رچے اور گتھے ہوتے ہیں۔ نطشے تو کہتا ہے: حتیٰ کہ سچائی تک از خود صورت گرانہ ہوتی ہے۔ (Even truth itself is figurative) اس لیے جب ہم سچائی کے دعوے دار ہوتے ہیں تو اس کا ایک مطلب یہ ہوتا ہے کہ ہم اپنے آپ کو دھوکا دے رہے ہیں۔ گویا ہم تخلیقی ادب ہی میں ایسی زبان کا استعمال نہیں کرتے جو فنی تدابیر میں رچی بسی ہوتی ہے بلکہ روز مرّہ استعمال میں آنے والی زبان بھی بدیعیت سے عاری نہیں ہوتی۔ یہ ضرور ہے کہ بدیعیت کی یہ سطح کسی ادبی فن پارے کی بدیعیت کی سطح سے کم تر ہوتی ہے جس میں تخیل کی خودروی بدیعیت کو ایک پگھلے ہوئے اور سیال جوہر میں بدل دیتی ہے۔

○

اپنی گفتگو کو ایک خاص سمت دینے سے پہلے سودا کے اس شعر پر غور کرتے چلیں:

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانیے تونے اُسے کس آن میں دیکھا

ایک سطح پر سودا کا شعر بالکل واضح ہے کہ سودا نے اپنے محبوب کو جانے کس زاویے سے دیکھا کہ ان کی حالت ہی غیر ہوگئی۔ حیرت کا مقام یہ تھا کہ سودا کی دیوانگی کی جو سطح ہے محبوب کا حسن اس سطح کا نہیں ہے۔ گویا حسن کے درجے کے مقابلے میں سودا کی دیوانگی کا درجہ بلند ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی، شعر کی تفہیم کا تقاضہ کچھ اور بھی ہے۔ شعر بہ ظاہر بے حد سادہ ہے، الفاظ بھی سلیس ہیں۔ مصرعوں کی مجموعی ساختوں میں بھی کسی قسم کا غیر رسمی پن نہیں ہے۔ تاہم بہت سی چیزیں توجہ طلب اور وضاحت طلب ہیں۔

سودا کا جو اس واقعے کے بیان کنندہ ہیں اگر خطاب ان کی اپنی ذات سے ہے تو یہی کہا جائے گا کہ یہ ساری کی ساری داخلی کلامی ہے۔ سودا نے پنی ذات کو غیر ذات کے طور پر مخاطب کیا ہے۔ یہ بھی گمان ہوتا ہے بلکہ مترشح ہے کہ سودا نے پہلی بار جب اپنے معشوق کو دیکھا تھا تو وہ At first sight love کا مرحلہ تھا۔ جس کا تجربہ ہمیں اکثر داستانوں اور مثنویوں میں ہوتا ہے۔ ہیرو کی نگاہیں کسی حسینہ سے ملیں اور وہ پہلی نظر ہی میں ڈھیر ہوگیا۔ یہاں سودا کے ساتھ بھی یہی واقعہ پیش آتا ہے۔ وہ اپنی راہ پر تھے کہ یکا یک کسی حسینہ کا سامنا ہوجاتا ہے۔ نگاہیں ملتی ہیں۔ یا نگاہ بھر کر وہ اسے دیکھتے ہیں اور ان کے حواس معطل ہوجاتے ہیں۔ یا یک لخت ان کی دیوانگی انتہا پر پہنچ جاتی ہے۔ اس کے بعد جب دوسری مرتبہ اسی حسینہ سے ان کا سابقہ پڑتا ہے تو انھیں حیرت ہوتی ہے کہ ارے میں بھی کیا پاگل تھا کہ جس کے لیے میں سرگشتہ و سرگرداں، دریدہ پیرہن مارا مارا پھر رہا تھا۔ گھر سے بے گھر ہوا، دوست احباب کو چھوڑا۔ وہ تو اتنا حسین بھی نہیں ہے۔ سودا ابھی اسی خیال ہی میں محو تھے کہ انھیں یاد آتا ہے۔ سارا قصور ان کے زاویے کا تھا۔ ایک خاص زاویے سے دیکھنے پر اس کے حسن کی تب وتاب کچھ اور دکھائی دے رہی تھی اور اب کسی اور رخ سے دیکھنے پر اس کا وہ تاثر مفقود ہوگیا جس کا تجربہ انھیں پہلے ہوا تھا۔ ظاہر ہے زاویہ بدلنے سے ردِ عمل کی نوعیت بھی یکسر بدل گئی۔

محولہ بالا واقعے کے جن مضمرات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوگئی۔ سوال

یہ اٹھتا ہے کہ سودا کی دیوانگی، دیوانگی کے انتہائی درجے پر ہے جیسا کہ 'جو ترا حال ہے' فقرے سے ظاہر ہے۔ ایسی حالت میں یک لخت سودا کے حواس کیوں کر درست ہو گئے اور دیوانگی فرزانگی میں کیسے بدل گئی۔ دراصل اس شعر کی گہری منطق ہم سے دوسری اور تیسری قرأت کا مطالبہ کر رہی ہے۔ شعر ہے:

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

دوسری بار غور کرنے پر کسی اور تحت المتن سے پردہ اٹھتا ہے۔ ہمیں کچھ اور قیاس کرنے ہوں گے۔ کیوں کہ اپنے ظاہرہ متن اور ادائیگی میں شعر جتنا واضح دکھائی دے رہا ہے وہ اتنا ہے نہیں۔ مثلاً شاعر کہتا ہے 'جو ترا حال ہے' تو اس سے 'حال کی کیفیت' کا کچھ پتہ نہیں چلتا کہ وہ کس انداز کی ہے یا کس سطح کی ہے۔ اتنا کہہ کر شعر ایک دم 'انشائیہ' میں بدل جاتا ہے۔ یہاں بغیر کسی تامل کہ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ 'کتنا' شاعر پھر بر سرِ سوال ہے کہ 'کیا جانیے' یعنی توثیق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کیا سبب تھا گویا شاعر کو یہ علم و احساس ہی نہیں ہے کہ جب پہلی بار اس حسینہ سے معانقہ ہوا تھا تو اس دم اس کے دیکھنے کا ڈھب کیا تھا۔ یہاں پھر سوال اٹھتا ہے اور جو کم دلچسپ نہیں ہے کہ اس سارے مغالطے یا خوش فہمی کا سبب سودا کے اپنے زاویۂ نگاہ کا تھا یا حسینہ کے اس رخ کا تھا جدھر سے اس کا حسن کچھ اور ہی عالم آشکار کر رہا تھا۔ ظاہر ہے سودا کے شعر کے تحت المتن کا یہی خاص نکتہ ہے۔ دوسرے اس نکتے کو بھی ملحوظ رکھنا ہوگا کہ سودا نے جہاں بہت سی چیزیں مقدر چھوڑ دی ہیں۔ وہیں ہمیں یہ بھی قیاس کرنا ہوگا کہ اس ڈسکورس میں ایک اور ہستی بھی مقدر ہے اور وہ ہے سوال کنندہ کی ہستی جو سودا سے خطاب کر رہی ہے۔ اس صورت میں شعر کو سودا کی خود کلامی پر محمول نہیں کرنا ہوگا۔ 'سودا جو ترا حال ہے' سے یہی ظاہر ہے کہ سودا خود خطاب نہیں کر رہے ہیں بلکہ خطاب کرنے والی ہستی کوئی اور ہے۔ یہ ہستی کسی دوست یا کسی ناصح مشفق کی بھی ہو سکتی ہے۔

اس شعر میں تھوڑی دیر کے لیے سودا کو قاری فرض کر لیں اور محبوبہ جو غیاب میں ہے اسے حقیقت مان لیں تو یہ سمجھنا مشکل نہ ہوگا کہ آپ کے سامنے کوئی دیوار محض ایک آڑ یا ایک حصار کے معنی رکھتی ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ محض جدھر آپ کھڑے ہیں اُدھر ہی ساری دنیا ہے۔ دیوار کے پیچھے یا پہاڑ کے اُدھر بھی ایک دنیا واقع ہے جو آپ کی نظر سے باہر ہے۔ گویا دیوار کو ایک حقیقت مان لیں تو دیوار کے اُدھر جو حقیقت یا حقائق آنکھوں سے اوجھل ہیں ان کا

بھی ایک مقام ہے۔ جس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ حقیقت ہمیشہ فعال اور متحرک ہوتی ہے۔ جہاں اس کے بظاہر مختلف پہلوؤں سے سابقہ پڑتا ہے وہیں بہ باطن کئی ایسے حقائق ہوتے ہیں جو ہمارے تجربے کے حدود سے پرے یا ماورا واقع ہوتے ہیں۔ حقیقت کے تعاقب میں اس نکتے کو ملحوظ رکھنا بھی از حد ضروری ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے بعد یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ حقیقت کو دیکھنے والے ناظر یا اُس قاری (جسے ہم نقاد کہتے ہیں) کے دیکھنے کا بھی ایک اسلوب ہوتا ہے۔

گویا جس چیز کو ہم جس طور پر دیکھتے اور سمجھتے ہیں وہ وہی ہے تا کہ کچھ اور یا دوسرے کو جیسی دکھائی دے رہی ہے۔ ایڈمنڈ ہسرل کا اصرار بھی یہی ہے کہ فلسفیانہ تحقیق کا اصل معروض خارج کی دنیا نہیں ہمارا شعور ہوتا ہے۔ گویا انسانی ذہن ہی تمام معنی کا مرکز و منبع ہے۔ ہسرل خارج کی اشیا کی موجودگی یا مادّی دنیا کے وجود کا منکر نہیں لیکن اس کا موقف اسی تصور پر مبنی ہے کہ ادراک کی گرفت میں آنے والی اشیا و حقائق اصلاً شعور کے خلق کردہ ہوتے ہیں۔ اس معنی میں مصنف پر قاری مرجح ہے جسے قاری اساس تنقید کی ترجیحات میں بھی اولیت حاصل ہے۔ فی الوقت ہمارا مسئلہ قاری اساس تنقید نہیں ہے۔ مسئلہ نفاق و افتراق کی وہ صورت ہے جو تنقید کی دنیا میں نظر آتی ہے میں یہ نہیں کہتا کہ تفہیم و تعبیر میں انتشار کی یہ صورت کوئی نئی چیز ہے یا یہ کہ تنقید کے تفاعل میں ذاتی پسند و ناپسند یا ذاتی ترجیحات و تعصبات کی کوئی گنجائش ہی نہیں ہے۔ درحقیقت ان صورتوں کے پیدا ہونے کی بہت سی وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ تنقید کے اصولوں کی ایسی کوئی فہرست سازی ممکن نہیں جو بہ یک وقت تمام ذہنوں کے لیے قابلِ قبول ہو یا جس پر ہر دور کی بصیرتیں متفق ہو سکیں۔ بعض حضرات کے لیے تنقید ادب کا علم ہے اور بعض کے لیے فن۔ ہر علم کسی نہ کسی ضابطے کا متقاضی ہوتا ہے۔ علم چیزوں کے جوہر کی جستجو، ان کی نام دہی، جواز اور مختلف تخصیصات قایم کرنے سے عبارت ہوتا ہے۔ علم کے حدود و اغراض میں تعین کاری کے پہلو بہ پہلو مفروضات بھی قایم کرنے پڑتے ہیں۔ بعض پہلے سے موجود مجرم کا انہدام ہوتا ہے اور بعض نئے مجرم قایم کیے جاتے ہیں۔ علم، طرزِ عمل کے لیے اوضاع کا کوئی ایسا نظام ضرور مہیا کرتا ہے یا اسے کرنا چاہیے جس کی بنیاد ضوابط پر ہوتی اور جو سمت نما کا کام کرتا ہے۔ اس کے باوجود علم کی دنیا میں ہر تحقیق کی ایک حد ہوتی ہے۔ سچ پورا سچ کبھی نہیں ہوتا اور جھوٹ کی قدر بھی استحکام سے عاری ہوتی ہے۔ اس معنی میں متعدد تاویلوں کی گنجائش سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اگر علم کے سروکاروں اور تفاعل کا اطلاق ادبی تنقید کے عمل پر کیا جائے تو دونوں کے عملیے

کے مابین کوئی فرق دکھائی نہیں دیتا۔ اس تجزیے سے میرا مقصود بس یہ واضح کرنا تھا کہ تنقید یقیناً ایک علم ہے۔ علم کے باوجود بعض ایسی چیزیں بھی ہیں جو اسے فن کے درجے پر فائز کر دیتی ہیں۔

O

تنقید ان معنوں میں تو فن نہیں ہے۔ جن معنوں میں ہم دیگر فنون کو اخذ کرتے ہیں نہ تنقید کو کلیتاً تخلیق کے درجے پر فائز کیا جا سکتا ہے۔ جب بھی اس قسم کی جرأتوں کی نمائش کی گئی ہے تنقید لفظوں کا کھیل بن کر رہ گئی۔ تنقید جمالیاتی ذوق کی تربیت اور ادب کے تئیں احساسات کی نئی تشکیل کرتی ہے۔ ایک سطح پر تنقید جس طور پر تخلیق کی گرہ کشائی کرتی ہے وہ کم طمانیت بخش نہیں ہوتا۔ تنقید کے تفاعل میں غیر ارادی طور پر بلکہ ضمنی طور پر بعض ایسے تاثرات اور لسان کی بعض ایسی صورتیں واقع ہو سکتی ہیں جنھیں ہم تخلیق کا نام دے سکتے ہیں۔ ایسی صورتوں کے پیدا ہونے کا ایک سبب تو یہی ہے کہ تنقید کا معاملہ ادب یعنی ایک ایسے ڈسپلن سے ہے جو اپنے نظامِ عمل میں بڑی حد تک آزاد واقع ہوا ہے۔ جو انکشاف ہی انکشاف ہے جادو ہی جادو ہے۔

ادب ایک ایسی تحیر زا دنیا ہے جو ہر آن ایک نئے تاثر سے دوچار کراتی ہے۔ ہر آن گرفت میں آتی ہے اور ہر آن گرفت سے باہر نکل جاتی ہے۔ جس کی جتنی فہم میں آتی ہے بس اس کی جستجو کا وہی حاصل ہوتا ہے کیوں کہ ہر جستجو ایک open-ended جستجو کا نام ہے۔ تخلیق سے بڑا چھلاوا، بڑا عشوہ ساز محبوب اور بڑی بے وفا معشوقہ کوئی اور نہیں۔ جو ہمیشہ تنقید کو اس فریب میں مبتلا کرتی ہے کہ اس کے سامنے وہ پوری برہنہ ہو گئی ہے۔ جس طرح پال دی مان نے کہا تھا کہ ہر قرأت ایک کم قرأت ہے اسی طرح ہر تحریر یا یہ کہیے کہ ادبی تحریر کم تحریر ہوتی ہے۔ وہ مکمل کبھی نہیں ہوتی 'مکمل' کا شائبہ ضرور فراہم کرتی ہے۔ ادبی تخلیق کا عملیہ بڑی حد تک خود کار ہوتا ہے۔ جس میں سب سے بڑی ضرب توقع پر پڑتی ہے۔ لیکن زبان کے استعمال میں یہی ضرب، تشدد میں بدل جاتی ہے۔ تخلیق میں زبان کا عمل ہمیشہ خود کارانہ اور متشددانہ violent ہوتا ہے۔ اس رسہ کشی میں بہت کچھ ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ درمیان میں کئی شقیں در آتی ہیں۔ کہیں سکوتے silences واقع ہوتے ہیں کہیں کچھ کھانچے اور وقفے تسلسل کو توڑ دیتے ہیں۔ اس طرح ایک مانوس تجربہ تخلیق کے منطقے میں نامانوس تجربے میں بدل جاتا ہے۔ کیوں کہ فن کار کا مقصد ہی مانوس حقائق کو نامانوس بنا کر خلق کرنا ہوتا ہے (شکلووسکی)۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فن کا مقصد یہ ہے کہ اشیا کو ان کی احساسیت کے ساتھ پیش کیا جائے نہ کہ اس طرح جیسا ہم انھیں جانتے ہیں۔

تنقید کو فن اس لیے نہیں کہا جاتا کہ وہ کوئی تخلیق یا باز تخلیق ہے۔ وہ فن محض اس لیے ہے کہ اس کے طریقِ کار میں ادبیت کا جوہر ہوتا ہے۔ ادبی تخلیق کے باطن کی سراغ رسانی اس کے قصد میں شامل ہوتی ہے۔ دھند ہی دھند کی تہوں میں کچھ ایسی کرنیں دبی چھپی ہوتی ہیں جن تک ہر نگاہ نہیں پہنچ پاتی۔ تنقید انھیں ڈھونڈ نکالنے کی سعی کرتی اور تخلیق سے ایک نئی معاملت کی راہ روشن کرتی ہے۔ چوں کہ تخلیق اظہار سے زیادہ اخفا کا فن ہے پردہ دری سے زیادہ پردہ داری کا فن ہے۔ اس لیے وہ تجربہ یا وہ معانی جو گہرے باطن میں تہ نشین ہیں انھیں آہستہ آہستہ باہر نکالنے اور پردے چاک کرنے میں جو لطف حاصل ہوتا ہے کیف ولذت کے اس تجربے کو جنسی عمل کے دوران میسر آنے والی احتظاظ کی کیفیت سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ بارتھ نے اس تجربے کو jouissance کا نام دیا ہے۔ جس میں خود سپردگی اور روحانی ہم آہنگی سے پیدا ہونے والی سرشاری کی کیفیت بھی شامل ہے۔ غالباً اسی بنا پر تنقید بلکہ ادبی تنقید کو تخلیقی عملیے کا ایک حصہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

O

میں نے اوپر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ جب بھی کسی ایک نظریے یا کسی ایک علم کو تنہیم کے عمل میں بنیاد بنایا گیا ہے۔ مطالعے کی نوعیت بہت محدود ہو کر رہ گئی یا اس میں وہ کشادگی پیدا نہیں ہوئی جو انبساط کی راہ روشن کر سکے۔ میں نے یہاں انبساط کو انقباض کی ضد کے طور پر اخذ کیا ہے۔ اسی طرح محض 'ادبیت' یا literariness یا کلاسیکی شعریات یا خالص جمالیاتی طریق رسائی پر جب بھی تجزیے کی اساس رکھی گئی ہے۔ نتیجہ اپنی محدود شکل میں برآمد ہوا ہے۔ جہاں تک 'ادبیت' کا سوال ہے ادبیت کی کوئی ایسی تعریف ممکن نہیں ہے جو زیادہ سے زیادہ ذہنوں کے لیے اطمینان بخش ہو۔ روسی ہیئت پسندوں (پراگ اسکول) نے ان فنی تدابیر کو ادبی ہیئت کا حاصل جمع قرار دیا تھا جو کسی بھی دوسری تحریر سے اسے ممتاز بنانے میں عمل آور ہوتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ادبی زبان کی تخصیص یہ ہے کہ وہ فنی وسائل میں رچی بسی ہوتی ہے۔ ادبی زبان میں یہ فنی وسائل foregrounding کا کام کرتے ہیں۔ پراگ اسکول کے نزدیک تمام انسانی عمل، کثیر العمل ہوتے ہیں کیوں کہ انسانی عمل کا محرک کوئی ایک عمل نہیں ہوتا بلکہ بہت سے مشترک اعمال ہوتے ہیں باوجود اس کے کوئی ایک ایسا نمایاں عمل ضرور ہوتا ہے جو حاوی کہلاتا ہے اور جو مختلف اجزائے مشتملات کے نظامِ مراتب کو ایک خاص ترتیب مہیا کر دیتا ہے۔ اس تصور کا اطلاق فن پر بھی کیا گیا ہے کہ فن میں جمالیاتی عمل حاوی محرک کے طور پر بعض فنی تدابیر کی پیش منظری کے ذریعے معمول (routine) کے حق میں مزاحم ثابت

ہوتا ہے۔ پیش منظری (مکارووسکی کی اصطلاح) ایک تدبیر device ہے جو جمالیاتی عمل کو نمایاں کرنے کے لیے نامانوس کاری پر منتج ہوتی ہے اور یہی وہ صفت ہے جو زبان میں ادبیت کے عنصر کو ابھارتی ہے۔ ادبی تنقید کا کام یہ ہے کہ ادبی متن کی ساخت میں ان عمل آور فنی تدابیر کو تجزیے کی بنیاد بنائے جن سے روزمرہ کے معروضات ایک نئی شکل میں ڈھل جاتے ہیں۔ ادبی زبان کے تعلق سے یہ ایک بے حد خوبصورت اور کشش آور تصور ہے جو بڑی حد تک ہمارے روایتی صنائع کے تصور کی توثیق کرتا ہے۔ اگر آپ غور سے دیکھیں تو پتہ چلے گا کہ پراگ اسکول نے تخلیقیت creativity کے برخلاف فنی تدابیر artistic devices (یا صنائع) کی عمل آوری پر غیر معمولی تاکید کی ہے۔ رومن جیکب سن کسی حد تک تاریخی، ثقافتی اور معاشرتی عوامل کی اہمیت کو تسلیم ضرور کرتا ہے لیکن جمالیاتی عمل کے مقابلے میں ان کی حیثیت ثانوی ہے۔ ظاہر ہے تصویر کا یہ محض ایک رخ ہے۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا محض مرصع سازی کو آخری معیار کے طور پر اخذ کیا جاسکتا ہے؟ یا تاریخی، سماجی، سیاسی اور ثقافتی عوامل اور متعلقات اور ادب کے سروکاروں کے مابین کسی بھی قسم کے بامعنی رابطے کی تلاش ایک غلط دروازے پر دستک دینے کے مترادف ہے؟

جدیدیت کے قیام کے بعد بہت واضح اور پُر زور طریقے سے ادب کے تاریخی، سماجی اور سیاسی رشتے کو سوال زد کیا گیا تھا۔ یہ بھی کہا گیا تھا کہ فن خود مکتفی ہے۔ اس کا اپنا ایک وجودیاتی مرتبہ ہے۔ ہر تخلیق اساساً ایک لسانی ساخت ہے۔ یقیناً لسانی ساخت ہے لیکن کیا ذات وحیات کے دوسرے ہزاروں ہزار پیچیدہ اور اکثر بعید از فہم تجربات سے فن کی دنیا کوئی ایسی منفرد ترین دنیا ہے جس کا وجود دوسرے بہت سے ظاہر اور مخفی حقائق سے لاتعلقی کی بنا پر ہی قایم رہ سکتا ہے؟ ایسے کئی سوال ہیں جو کسی بھی قاری کے ذہن میں کرید پیدا کرسکتے ہیں۔ کیا سیاق یعنی content کے بغیر کسی بھی متن یعنی text کا تجزیہ ممکن ہے؟ حتیٰ کہ زبان بلکہ ادبی زبان کو بھی سیاق سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ میخائل باختن اگر زبان کو ایک متحرک اور کثیر التاکید مظہر کے طور پر دیکھتا ہے جو اقتدار کی چولیں ہلا دینے اور اندر سے ہر اُس چیز کو تہہ و بالا کرنے کی استعداد رکھتی ہے جو طاقتور کہلاتی ہے تو ظاہر ہے اس طرح کی زور آزمائی صرف اور صرف بدیعیات کے بوتے کی چیز نہیں ہوسکتی۔ زبان کو آئیڈیولوجی سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ زبان ہی نہیں متن بھی سماجی مظہر ہے۔ لیکن صرف سماجی مظہر کے طور پر متن کا تجزیہ اسی طرح ایک محدود نوع کی تفہیم پر منتج ہوگا جس میں صرف اور صرف روایتی شعریات کو بنیاد

بنایا گیا ہے۔ یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ ادب کو جانچنے کے عمل میں محض کوئی ایک شعبۂ علم بساط کو محدود کر دیتا ہے اور قدر شناسی علمیت وفضیلت کا گورکھ دھندا بن کر رہ جاتی ہے بالکل اسی طرح جمالیاتی آلاتِ نقد بھی بہت دیر اور دور تک کارآمد ثابت نہیں ہوتے۔ ایک سطح پر پہنچ کر اس قسم کے مطالعے اپنی کشش اور اپنی معنویت کھو دیتے ہیں۔ اس کا ایک بڑا سبب تکرار کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے اور تکرار ہمیشہ معنی کو چمکانے کے بجائے اسے مسخ کرنے کے درپے ہوتی ہے۔

O

یہاں پہنچ کر میرا ذہن یک لخت حالی اور کلیم الدین احمد کی طرف منعطف ہو گیا۔ حالی بنیادی طور پر مشرقی اخلاقیات کی تربیت یافتہ تھے۔ باوجود اس کے اقرار ہی اقرار یا توثیق ہی توثیق پر انھوں نے اکتفا نہیں کی۔ انھوں نے نہ صرف یہ بتایا کہ تنقید کے مخاطبے کو کس طرح ایک تنظیم دی جاسکتی ہے بلکہ 'انکار' یعنی no کو بھی اپنا محاورہ بنانے کی کوشش کی۔ حالی کے بعد اس روش کی مناسب طریقے سے توسیع نہیں ہو سکی۔ حالی کے بعد وہ کلیم الدین احمد ہی ہیں جو پوری قوت، پورے اعتماد اور پورے ارتکاز کے ساتھ انکار کی جرأت سے کام لیتے ہیں۔ انکار کا مقصود ہی بت شکنی اور فہم عامہ کا استرداد ہوتا ہے۔ فہم عامہ ایک چلن کی صورت ہے یعنی ادب یا سماج میں جب وہ ایک عمومی محاورے کا روپ لے لیتی ہے اور ہماری عادات کا حصہ بن جاتی ہے تو پھر اس سے چھٹکارا پانا بے حد مشکل ہو جاتا ہے۔ قبولیت میں جتنی ہم واری اور جتنی آسانی ہے رد کرنا اتنا ہی دشوار گزار عمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری سماجی زندگی میں بھی جن بے مصرف روایتوں کو اسناد canons کا درجہ حاصل ہے اور جن پر اربابِ حل وعقد کی ہمیشہ مہر توثیق ثبت ہوتی رہتی ہے۔ اُنھیں رد کرنا تو دور کی بات ہے، سوال زد کرنے کا یارا بھی ہم میں نہیں ہوتا۔ جب کہ قبول کرنے ہی کی نہیں رد کرنے کی توفیق بھی فطری ہے اور جس کا شمار ہماری اہلیت میں ہوتا ہے۔ مشرق میں اپنے طور پر فیصلہ لینے کی اہلیت کے برخلاف جسمانی زورآوری کی اہلیت کو زیادہ آزمایا گیا۔ جب کسی نے خودکار ذہنی اہلیت سے کام لینے کی کوشش بھی کی ہے تو اُسے تختۂ مشق بنانے یا اُس پر قدغن لگانے یا اُسے مذموم ومردود ٹھہرانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی گئی۔ یہی وہ خوف ہے جو ہمارے نقادوں کو پوری آواز میں بات کرنے سے روکتا ہے۔ ہماری تنقید میں انکار کی روایت کو قایم ہونے میں ابھی اور وقت درکار ہے۔ اسی روایت میں تخلیقی ادب کے لیے بھی بہتر فضاسازی کا امکان بھی مضمر ہے۔

تنقید کا تدریجی سیاق

یونانِ قدیم میں ہومر کے رزمیے، غنائی شاعری اور المیہ کو بنیاد بنا کر فنی محاسن اور معائب پر گفتگو کا چلن تھا۔ طریقِ بحث فلسفیانہ تھا اور شاعری 'ور دیگر فنون کا درجہ فلسفے سے کمتر سمجھا جاتا تھا۔ چوتھی صدی قبل مسیح سے بدیعیات :rhetorics اور لسانی قواعد کی معیار سازی کا آغاز ہوتا ہے۔ ان علوم نے فن خطابت :oratory کے معائر کی تشکیل کی۔ فلسفے کو اُمّ العلوم کہا جاتا تھا اِس لیے شاعری کی جمالیات، بدیعیات اور خطابت کا فن، فلسفے کے بحث کے موضوعات بھی تھے اور ان پر فلسفے کے اضافی نیز تغیر پذیر رہ نما اصولوں کو منطبق بھی کیا جاتا تھا۔

اسی صدی کے اواخر برسوں میں اصطلاح kritikos بمعنی نقادرائج ہو چکی تھی۔ فلیٹاس جو کہ شاہ ٹالیمی دوم کا اتالیق تھا۔ کرٹی کوز کہلاتا تھا۔ گیلن نے دوسری صدی عیسوی میں ایک مقالہ لکھا جس میں اس نے یہ نظریہ قائم کیا کہ ایک ہی شخص بہ یک وقت kritikos بھی ہو سکتا ہے اور grammetikos یعنی قواعدداں بھی۔ بعد ازاں آہستہ آہستہ کرٹی کوز کا استعمال کم سے کم ہو گیا۔ ارسطو ہی وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب کے مطالعے کا ایک مخصوص مگر جمالیاتی طریقِ کار وضع کیا، جس نے بعد میں ادبی تنقید کی صورت اختیار کر لی۔

O

قدیم شعریات کا سب سے بڑا مسئلہ ہیئت و اسلوب ہی تھا۔ ہیئت کے تصور نے اصناف کی درجہ بندی کو آسان بنایا اور اسلوب سے مراد زبان و بیان کی وہ وضع تھی جس میں صناعتِ لفظی، نظامِ اصوات اور لفظ کے استعمال کے مختلف طریقوں کی خاص اہمیت تھی۔ ارسطو نے نظریۂ کتھارسس (تزکیہ) اور بھرت منی نے نظریۂ رس کے ذریعے شعر کے اس اثر کو بھی حوالۂ خاص بنانے کی کوشش کی تھی جو سامع یا قاری کے ذہن پر مرتب ہوتا ہے۔ لیکن یہ سوال پھر بھی اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ یہ کیوں کر ممکن ہے کہ کسی تخلیق یا رسوں سے وابستہ خاص جذبوں کا اثر تمام قاریوں پر بیک وقت یکساں طور پر مرتب ہوگا؟ جب کہ ہر فرد کی نفسیاتی، ذہنی اور جذباتی سطح ایک دوسرے سے کم یا زیادہ مختلف ہوتی ہے۔ البتہ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ہر لسانی معاشرے میں شعوری یا لاشعوری طور پر سامعین کی تربیت میں اس زبان کے شعری قواعد کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے جس سے ذوق کو جلا ملتی ہے اور بہ قدرِ ذوق مسرت کا حصول بھی ممکن ہوتا ہے۔

افلاطون نے اثر کی تخصیص عمر اور جنس (gender) کی بنیاد پر قائم کی تھی۔ وہ مخربِ اخلاق شاعری کو بھی سخت تنقید کا نشانہ بناتا ہے کہ اس سے عوام کے اخلاق میں بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ یہاں بھی افلاطون کے مطمحِ نظر شعر کی تاثیر ہی ہے۔ اثر کی اس منطق کو عربی علما بھی تسلیم کرتے تھے۔ اسلام سے قبل کی شاعری میں جو بلند آہنگی اور خطیبانہ جوش اور تشبیہات میں کمالِ فن دکھائی دیتا ہے اس کا تعلق سماعت سے زیادہ تھا۔ اسی باعث یہ شعرا سامعین پر زیادہ سے زیادہ اثر ڈالنے کی غرض سے اپنے زبان و بیان اور نظامِ اصوات پر خاص توجہ دیا کرتے تھے۔ ان کے فن کی قدر و قیمت بھی اثر کی نوعیت پر ہی اپنی اساس رکھتی ہے۔ اس معاشرے میں جو شاعر جتنا زیادہ متاثر کرتا تھا معاشرے یا قبیلے میں اس کا رتبہ اتنا ہی بلند خیال کیا جاتا تھا۔

O

ہمارے قدیم تذکروں میں بھی ایک محدود قسم کی رائے زنی کا پتہ چلتا ہے۔ تذکرہ نگاروں کے رہنما اصولوں کی بنیاد وہ شعریات تھی، جس کے سلسلے عربی و فارسی کے علومِ بلاغت سے ملتے تھے۔ ایسا نہیں ہے کہ قدیم شعریات یعنی فنِ شاعری کی روایت کو بنیاد بنا کر صرف اہلِ مشرق ہی شعر پر رائے زنی کرتے تھے۔ مغرب میں نشاۃ الثانیہ کے عہد یعنی سولھویں صدی سے قبل تک قدیم شعریات ہی کی روشنی میں حسن و قبح کے فیصلے کیے جاتے تھے۔ قدیم شعریات کے اصولوں کے تحت بیش تر صورتوں میں شعر کے ان خارجی لوازم سے بحث کی جاتی تھی، جن کا تعلق 'لفظ' کے مختلف طریق استعمال سے تھا۔ یعنی لفظ کے محض لغوی معنی کی کوئی خاص قدر نہ تھی، قدر تھی اس کے تعبیری اور مجازی معانی کی نیز لفظ کے طریقِ استعمال کے بعد اس کے اثر کی۔ مبتذل اور مذموم مضامین کو بالخصوص عیب میں شمار کیا جاتا تھا۔ شاعر کی روزمرّہ زندگی سے تعلق رکھنے والے وہ عیوب بھی قابلِ گرفت تھے جو تہذیب کی روایت اور مروجہ اخلاق کے منافی خیال کیے جاتے تھے۔ عاشق کی وفاشعاری، معشوق کی ستم پیشگی اور رقیب کے تئیں معشوق کا ملتفانہ رویہ جیسی رسومیات (conventions) قائم ہوگئی تھیں۔ ان کا درجہ بھی ان مسلمات میں تھا جن کی پیروی لازمی تھی۔ تذکرہ نگاروں نے عربی و فارسی روایات کے مطابق اس قسم کی مثالوں کو بھی عیب میں شمار کیا ہے جن میں ان مسلمات کا لحاظ نہیں رکھا گیا۔

O

مغرب میں عہدِ وسطیٰ میں kritikos کو علاج و معالجے کی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ نشاۃ الثانیہ میں اسے قدیم معنی ہی میں استعمال کیا گیا۔ 1492 میں پولی زیانو نے نقاد کو

فلسفی اور قواعد داں سے بلند درجہ تفویض کیا۔ بعد ازاں تنقید کے اصطلاحی معنی محدود ہو کر محض کتابوں کی اصلاح و تدوین کے ہو کر رہ گئے۔

کاسپر شوپ (1576-1644) نے محاکے کے ضمن میں یونان و روم کی قدیم تصنیفات کو آفاقی رہ نما اصولوں کے طور پر اخذ کیا۔ اسکیلیگر اور جوزیف جسٹس نے سچے اور جھوٹے شاعر کے مابین خطِ امتیاز کھینچا۔ جین وودر نے تشریح بمعنی تصحیح و تشریحِ متن اور تنقید کو خلط ملط کر دیا۔ اسکیلیگر، چپلین، ہین سیس اور لامیس نارد یرے کے یہاں تنقید کے حدود میں ایک ایسا عمل ضرور نمایاں ہے جس سے محاکے کے معیار تو اخذ نہیں کیے جا سکتے مگر ان مثالوں نے تنقید کیا ہے؟ کیا نہیں ہے، اور کیا ہونا چاہیے؟ جیسے سوالات پر مہمیز کا کام کیا۔

بدیعیات اور لسانی قواعد جو کلام کے فنی محاسن کی کسوٹی تھے شاعری کے وسیع تر فنی اختراعات و تجربات سے پیچھے رہ گئے۔ ان کی جگہ تنقید نے لے لی جو بہ باطن جمالیات سے متعلق ہونے کے باوصف انسانی تجربے کے وسیع سیاق سے ابھری تھی۔ ادبی تنقید، بدیعیاتی مطالعے کی ایک ترقی یافتہ صورت ہے۔ ادبی تنقید نے بدیعیات کے نظام کو وسیع کیا، اس میں تبدیلیاں کیں، نئے رشتے وضع کیے۔ شاعری ہی سے نہیں فلسفے سے بھی قدر سازی اور معیار سازی کے طریقے اخذ کیے۔ اس طور پر نظر اور نظریہ نے ہمیشہ ادبی تنقید کی حدود کو وسیع کرنے کی سعی کی ہے۔ وہ ڈرائڈن ہی تھا جس نے کرٹزم کی اصطلاح کو موجودہ معنی عطا کیے۔ بعد ازاں جان ڈینس اور پوپ نے ڈرائڈن کے معنی ہی میں اس لفظ کا استعمال کیا۔

ہرمینیات Hermeneutics اور ادبی تنقید

عموماً کسی بھی قسم کی تشریح نیز تفہیمِ معنی کا علم، ہرمینیات، کہلاتا ہے، جسے ایک مکمل نظامِ فلسفہ اور ایک دانش ورانہ سرگرمی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ خلقی طور پر اس اصطلاح کا اطلاق صرف صحائفِ مقدسہ (تورات و انجیل وغیرہ) کے متون سے متعلق تفسیر :exegesis پر کیا جاتا ہے لیکن انیسویں صدی کے بعد سے قانونی اور سائنسی علوم نیز ادب سے متعلق تفہیم کے ہر طریقِ کار اور اصول کا شمار بھی اسی کے تحت کیا جانے لگا۔

امتدادِ زمانہ کے ساتھ تشریح و تفہیم کے کردار، اغراض و مقاصد نیز کروں :spheres میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ قدیم سے تشریح کے دو رجحانات واضح تھے:

(i) متن میں مضمر نظامِ تصورات کی علامتی تمثیلی تشریح، مذہبی صحائف کی مجازی تشریح، صنائع معنوی (مجاز) استعارہ وغیرہ کی تشریح وتفسیر کو trilogy کہتے ہیں۔

(ii) تشریح میں ایک معاون کے طور پر تاریخ کی فہم کو برقرار رکھنا۔

(iii) شارح کا اپنے تصورات کی روشنی میں متن کو سمجھنا اور سمجھانا۔

زمانہ کے لحاظ سے تمثیلی تفسیر کا طریقہ اوّلیت رکھتا ہے۔ ہومر کے رزم ناموں کی تفہیمات تمثیلی ہیں۔ جب کہ تاریخی سیاق میں الفاظ کے معانی ومفاہیم نیز متنی فکر پر غور کرنے کی روایت کو مضبوط بنیادیں نشاۃ الثانیہ سے ملتی ہیں۔ اس عہد کے روشن خیالوں کی تفہیمات نے مصنف اور قاری کے درمیان کی دوری کو کم سے کم کیا اپنے بہترین عمل میں تنقید کا یہ ایک کردار ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کے آغاز میں فریدرخ شلائر ماخر نام کے جرمنی ماہر دینیات اور اسی صدی کے اواخر میں اسی کے شاگرد ولہیم ڈلتھی (1833-1911) جو وجودیت اور برگسان کی تصوریت کا پیش رو تھا، نے تصورِ تفہیم کو نئی وسعتوں سے ہم کنار کیا۔ اس نے یہ تصور قایم کیا تھا کہ:

> ''ایک کل کے معنی کے عناصر ترکیبی کی تفہیم صرف اس صورت میں کی جاتی ہے کہ اگر وہ کوئی مقدم معنی رکھتا ہو۔ بلکہ صرف ان عناصر ترکیبی کی تفہیم ہی سے کل کے معنی گرفت میں آسکتے ہیں۔ اس طور پر لفظوں، جملوں اور عبارتوں کے مکمل ادبی شہ پاروں سے باہمی روابط، باہمی متعلقہ معانی کی ایک تدریجی وضاحت پر منتج ہوتے ہیں۔''

شلائر ماخر نے متنی تفہیم وتشریح کے ضمن میں تقابل اور تاریخ کے سیاق کا لحاظ رکھا اور معنی پر معنی کے بیکراں سلسلے کا تصور قایم کیا کہ ہر تشریح محدود اور مخصوص ہوتی ہے۔ معنی کی اضافیت، تشریح کو وقتی اور محدود بنا دیتی ہے اسی لیے متن ہمیشہ نئے نئے زاویہ نگاہ سے تشریح طلب ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے

> ''تکلم کے روحانی معنی کو سمجھنے سے پہلے نہ تو تکلم کی تفہیم ممکن ہے اور نہ ہی تکلم کو زبان کی ایک حقیقت کے طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ اس طرح اس کے نزدیک عملِ تفہیم کے دو پہلو ہیں اور دونوں کے مابین ایک خطِ امتیاز روشن ہے:
>
> 1. تکلم کی تفہیم بہ حیثیت زبان کی حقیقت کے۔
> 2. تکلم کی تفہیم بہ حیثیت فکر وخیال کی حقیقت کے۔

ولیم ڈلتھی، لائبنز کے فلسفے کا موئد تھا۔ اس کے نزدیک ادب، تاریخ اور فلسفے کے باہمی رشتے

مستحکم اور ناگزیر ہیں۔ وہ شاعری کو کائنات کی معروضی تفہیم کا آلہ اور شاعر کو ایسا عارف بتاتا ہے جسے زندگی کا گہرا ادرک ہے۔ لیسنگ، گیٹے، نووالس ہولڈرلن اور شیکسپیئر وغیرہ کی تفہیمات میں وہ تقابل کا طریقِ کار بھی استعمال کرتا ہے اور فلسفہ و نفسیات سے بھی روشنی اخذ کرتا ہے گو کہ نفسیاتی تجزیے کے اس کے اپنے وضع کردہ اصول تھے۔ یوری بونیف نے تنقید و تفہیمیت کے ذیل میں ایک جگہ لکھا ہے:

"فنِ تشریح کی کئی قسمیں ہیں وہ تشریح و تفہیم جس کی ترجیح زبان کے پہلو پر ہے قواعدی تشریح ہے اور جو فکر کو داخلیاتی یعنی internalize کرتی ہے نفسیاتی ہے۔ مکمل تفہیم وہی تشریح مہیا کرتی ہے جو ان دونوں ترجیحات کی وحدت سے عمل میں آتی ہے۔"

انیسویں صدی ہی میں ایک اور جرمنی فلسفی جیورج آسٹ نے یہ نظریہ قایم کیا کہ تفہیم ایک روحانی بینش spiritual vision ہے جس کا سارا زور روحانی سرگرمی پر ہوتا ہے۔ ایک شارح فلسفی بھی ہوتا ہے اور ماہر جمالیات بھی۔ جس کا کام بشری تاریخ کی اس وحدت کی جستجو ہے جو مشتمل ہوتی ہے روح کی وحدت پر:

"شارح محض شارحِ معنی ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ ان مبہم اجزا کو چھانٹتا ہے جو پیش و پسِ معنی واقع ہوتے ہیں اور جو قاری اور مصنف کے درمیان کی دوری کو کم کرنے کے بجائے بڑھانے کا سبب بنتے ہیں۔"

دینیاتی تفہیم (ہرمینیات) ایک مکمل مکتبِ فکر ہے ادریت یا غناسطیت gnosticism: کی مانند جس کا مقصد عرفانِ حق اور علم باطن کا سراغ ہے۔ جدید ادبی تنقید بالخصوص قاری اساس تنقید میں ہرمینیات کے فلسفۂ معنی اور طریق کار کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اپنے مخصوص معنی میں تفہیم کا بنیادی مقصد متن میں کارفرما روحانی معنی کی فہم سے آشنا کراتا ہے۔ اس عمل کے پسِ پشت صحیح تر متن کی جستجو کا تصور قایم تھا کہ امتدادِ وقت کے ساتھ اختلافِ متن کا واقع ہونا بھی ایک امرِ لازم ہے۔ اسی طور پر متنوع تشریحاتِ متن وجود میں آتی رہیں اور تشکیلِ معنی ورد معنی کی بنیاد پر معنی کے نئے باب وا ہوتے رہے۔

محض ایک لسانی فن پارہ ہی عقل اور وجدانی تاثرات کا حاصل جمع نہیں ہوتا بلکہ فن پارے کی تفہیم بھی عقل اور وجدان کا مشترک تفاعل ہے۔ جہاں عقل حاوی ہے وہاں تجزیے کی رَو باہر (تاریخ، تہذیب، مصنف اور اس کی شخصیت اور دیگر خارجی محرکات وغیرہ) کی سمت ہوتی ہے مگر جہاں رَو اندر کی طرف ہوگی یا قاری متن کے اس باطن کا سراغ لگانا چاہتا ہے جو ہمیشہ اجنبی اور حیرت مقام ہوتا ہے۔

وہاں وجدان ہی حقیقی معنی تک پہنچنے کا دعویٰ کر سکتا ہے۔ ہرمینیات کی یہ دوسری شکل جدید ادبی تنقید میں بخوبی دیکھی جا سکتی ہے۔ ہرمینیات نے ادبی وفنی تشریح کو معنی کاری و معنی فہمی کے لائحہ ہائے عمل سے زیادہ سلسلۂ عمل اور تفاعلِ معنی کے اپنے آزاد کردار سے روشناس کرایا جو مستقلاً جدلی ہوتا ہے۔

ادبی تنقید کا کرہ بھی ایک وسیع کرہ ہے، جس نے ہرمینیاتی تفہیم سے فلسفہ معنی کی تھیوری اخذ کی ہے۔ معنی و تفہیم متن کے تعلق سے ہر دو مکتبِ فکر درج ذیل امور پر متفق علیہ ہیں:

1. کسی بھی متن کا کل اور اس کے دیگر تمام اجزاء ایک دوسرے پر منحصر اور باہم متصل ہوتے ہیں۔ آپس میں ان کے رشتے کی نوعیت نامیاتی ہوتی ہے۔ الفاظ جملے، عبارتیں، حتا کہ ان کہی اور ناواضح تصورات و خیالات کے درمیان ایک ایسا ربط باہمی ہوتا ہے جو ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتا ہے اور جو تشکیلِ معنی کے سلسلۂ عمل کو بھی متاثر کرتا ہے۔
2. ہر قاری، ہر قرأت، عہد اور تناظر کے ساتھ معنی کی نوعیت میں بھی تبدیلی واقع ہوجاتی ہے۔ اس میں تاریخ، بہ لحاظِ وقت و زمانہ اور زندگی بہ لحاظِ حالتِ گزراں، مصنف اور قاری ہر دو وجود کی فہم پر بلاواسطہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسی بنیاد پر معنی کی نئی تشکیلات اور معنی کے نئے انضمامات کے امکان کی راہ ہمیشہ روشن رہتی ہے۔
3. قاری کا حرکت پذیر تجربہ، اس کا علم اور گزشتہ تفہیمات وغیرہ مل کر ہر نئی تشریح کو معنی کے ایک نئے تجربے سے گزارتے ہیں۔
4. قاری متن کو جس طرح دیکھنا اور سمجھنا چاہتا ہے، متن اپنے معنی میں ویسی ہی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس طرح متن کے معنی قرأت کے اندر سے پھوٹتے، پھیلتے اور بڑھتے رہتے ہیں۔
5. عہد کے اُس محیط ذہن اور محیط روح کی تفہیم بھی تشریح کا ایک اہم کردار ہے، جو بہ یک وقت، فن، ادب، موسیقی، فلسفہ، مذہب اور بہت سے تہذیبی و سماجی اداروں میں جاری و ساری ہوتی ہے۔
6. قاری، متن سے اخذِ معنی میں مصنف سے بہتر حالت میں ہوتا ہے کیوں کہ وہ مصنف کے قایم کردہ معنی اور اس کی موجودگی کے جبر سے تقریباً آزاد ہوتا ہے۔

انھیں تصورات کے عکس در عکس مظہریت، قاری اساس تنقید اور آخذانہ تھیوری میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔

تنقید کی اصطلاح، معنی و مفہوم

اردو میں لفظ تنقید یا انتقاد انگریزی لفظ criticism کا ترجمہ ہے جو یونانی لفظ krites سے مشتق ہے۔ krites کے لغوی معنی الگ کرنے اور امتیاز کرنے کے ہیں۔ لاطینی میں جس کا مترادف criticus ہے۔ اسی سے critique بنا ہے جس کے معنی تنقیدی مضمون، تنقیدی مقالے یا فن تنقید کے ہیں۔ critic یعنی نقاد یا تنقید نگار وہ شخص ہوتا ہے جو بعض معیاروں، اصولوں یا کسوٹیوں کو بنیاد بنا کر کسی تخلیق کے محاسن و معائب کے تعلق سے رائے زنی کرتا ہے۔ تنقید میں criterion سے مراد وہ اصول، قوانین یا معیار ہیں جن کی روشنی میں قدر شناسی کی جاتی ہے۔ اسم تحقیر کے طور پر جب لفظ critaster استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے نقادچی مراد لی جاتی ہے، یعنی بے اثر اور گھٹیا تنقید کرنے والا۔

انگریزی میں لفظ criticism، جس یونانی لفظ krites سے مشتق ہے، اس کے بہت سے معنوں میں ایک معنی الگ کرنے کے ہیں۔ اردو میں لفظ انتقاد یا مروجہ اصطلاح، تنقید کے مصدر 'نقد' کے معنی بھی دانے کو بھوسے سے الگ کرنے یا کھوٹے سکے کو الگ کرنے کے ہیں۔

فہیم اعظمی نے تنقید کی اصطلاح اور جدید نظریات کے عنوان کے تحت لفظ نقد کے لغوی اور تعبیری معنی پر کافی تفصیل کے ساتھ بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اس لفظ نقد کے کچھ اور معنی بھی ہوتے ہیں، جن کو اگر استعارۃً ہماری تنقید پر لاگو کیا جائے تو وہ تنقید میں مثبت اور منفی عمل کی علامت بن جاتے ہیں۔ مثلاً نقد الطائر، پرندوں کے چونچ مارنے کو کہتے ہیں، جو تحقیق اور تجفیم کے مشابہ ہے۔ اور 'نقدالحیہ' سانپ کے ڈسنے کے معنی میں آتا ہے جو ایسے نقادوں کی رائے کی علامت ہے جو پسند ناپسند، taste یا تعصبات پر مبنی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں لفظ نقد کے ماخذ کے کچھ اور معنی دلچسپی سے خالی نہیں۔ مناقدہ کسی معاملے میں جھگڑا کرنے کو کہتے ہیں۔ تنقید کھوٹے سکے الگ کرنے کو اور شعر کے عیب ظاہر کرنے کو کہتے ہیں۔ اس کے ایک معنی دیمک کا تنے کو کھوکھلا کرنے کے ہیں۔''

متذکرہ بالا حوالے میں 'نقد' کے جن معانی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے ان میں نقد الطائر پرندوں کے چونچ مارنے اور نقد الحیہ، سانپ کے ڈسنے کے معنی میں ہے۔ اسی طرح اس کے

ایک معنی دیمک کا تنے کو کھوکھلا کرنے کے ہیں۔ ادبی تنقید کی تاریخ میں ایسی مثالیں کمیاب نہیں ہیں، جن کا مقصد ہی محض بہتان طرازی ہوا کرتا تھا۔ اس قسم کی تنقید ایک خاص منصوبے کے تحت فن کار کو اذیت پہنچانے کی غرض سے کی جاتی ہے۔ تنقید اپنے عمل میں اگر معروضی ہے یعنی نقاد کے شخصی تعصبات اور اغراض سے تھوڑا سا پرے ہے تو عیب جوئی، بہتان طرازی نہیں ہے۔ نکتہ چینی برائے نکتہ چینی، تنقیص برائے تنقیص ایک بے حد محدود ناقدانہ عمل ہے۔

ڈاکٹر محمد اقبال حسین ندوی نے لسان العرب اور القاموس المحیط کے حوالے سے 'نقد' کے درج ذیل کئی لغوی معنی کی طرف اشارہ کیا ہے:

(1) 'نقد' کے معنی سکہ کا پرکھنا، اسی مادہ 'نقد' سے انتقاد، انتقاد اور تنقید کے معنی بھی درہم یا دینار یعنی سکہ کو پرکھنے کے ہیں، اس لغوی معنی پر غور کرنے سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ سکہ کو اس لیے پرکھا جاتا ہے تاکہ اس کا کھرا کھوٹا سونا سامنے آجائے، اس کے اچھے یا خراب ہونے کی تصدیق ہوجائے اور معلوم ہوجائے کہ اس کی قدر و قیمت کیا ہے۔

(2) نقد کے معنی کسی کو رقم دینا

(3) اسی مادہ 'نقد' سے انتقاد کے معنی لینا

(4) نقد کے معنی انگلی سے اخروٹ میں سوراخ کرنا (تاکہ معلوم ہو سکے کہ اخروٹ عمدہ ہے یا نہیں)

(5) نقد کے معنی کسی چیز پر اچٹتی ہوئی نظر ڈالنا

(6) نقد کے مادہ سے 'ناقد' کا فعل کسی سے مباحثہ کرنے کے معنی میں بھی مستعمل ہے

(7) نقد کے معنی سانپ کا ڈسنا بھی ہے۔''

(عربی تنقید مطالعہ اور جائزہ عہد جاہلی سے دور انحطاط تک: ڈاکٹر محمد اقبال حسین ندوی، ص 27)

عابد علی عابد نے شیلے کے حوالے سے انگریزی لفظ (criticism) کے اشتقاق کے بارے میں لکھا ہے کہ:

''اس (کرٹسزم) لفظ کی داستان بڑی دراز ہے اور اس کا ماخذ 'غربال' ہے جس سے انگریزی کلمہ garble برآمد ہوا ہے۔ غربال کی اصل لاطینی ہے اور اس لاطینی اصل کا تعلق کلمہ cret سے ہے۔ cret کے معنی ہیں پھٹکنا، چھان پھٹک کرنا، انگریزی کلمہ crime بھی اسی لاطینی مادہ cret ہی سے برآمد ہوا

ہے۔ شپلے نے کلمہ garble کے ماتحت کرٹسزم یا انتقاد کی تشریح کرتے ہوئے
جو کچھ لکھا ہے اس سے بھی یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ انتقاد کی غایت یہ
ہے کہ ادبی تخلیقات کا چھان پھٹک کر فیصلہ صادر کیا جائے کہ کون سا حصہ
جاندار اور باثمر ہے اور کون سا حصہ ناسودمند اور بے کار ہے۔"

گویا چھان پھٹک یا عملِ تنقیح یا بہ الفاظِ دیگر تجزیہ جو ایک معروضی عمل ہے، تنقید کی بنیاد ہے۔ جس کے ذریعے کسی چیز کے مختلف اجزائے مشتملات کی فہم ہی حاصل نہیں ہوتی بلکہ ان کا کردار اور تفاعل، ایک دوسرے پر ان کے اثرات اور ایک دوسرے سے ان کے تعلق کی نوعیت سے بھی آگہی ہوتی ہے۔ تنقیح و تجزیے کے پہلو کو ذہن میں رکھ کر عربی مادہ 'نقد' کے لغوی معنی پر غور کریں تو حیرت انگیز حد تک انگریزی اور اُردو معانی میں تطابق پایا جاتا ہے۔ عابد علی عابد نے صاحب غیاث اللغات کے حوالے سے لکھا ہے:

"نقد ستانیدن وکاہ از دانہ جدا کردن از منتخب و لطائف و یکے از
اعمال علم معما است"

یہاں 'نقد ستانیدن' سے اور اعمال علم معما، سے تو بحث کرنی مقصود نہیں، البتہ کاہ
از دانہ جدا کردن، کا ٹکڑا بہت معنی خیز ہے۔ یعنی پھٹکنا اور یوں پھٹکنا کہ دانہ
بھوسے سے جدا ہو جائے۔ لغوی معنی میں یہ اشارہ بالکل واضح ہے کہ انتقاد
کے عمل کی غایت اصلی یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کا اس طرح تجزیہ کرے کہ جہاں
کہیں کھرے میں کھوٹ ہے وہ صاف نظر آنے لگے، محاسن نمایاں ہو جائیں
اور معائب دکھائی دینے لگیں۔"

دراصل 'نقد ستانیدن' ہی کا دوسرا نام تنقید ہے۔ اقرب الموارد کے مطابق: نَـقَدُ الدَّرَاهِمَ مِيَّـزَهَا وَنَظَرَهَا لِيَحْرِفَ جَيِّدَهَا من رَدِّيهَا" (درہموں کو کھرے کھوٹے کے لیے پرکھنا تا کہ اچھے برے کا امتیاز ہو سکے) اَلنَّقدُ وَالتَّنقادُ تميزُ الدَّراهم وَاخراجُ الزِّيفِ منها (درہموں کو پرکھ کر ان میں سے کھوٹے سکّوں کا اخراج) اس طرح تنقید نہ صرف یہ کہ محاسن بلکہ معائب کا بھی سراغ لگاتی ہے۔ احتساب بلکہ معروضی طور پر احتساب جس میں ہمدردی یا اخلاص کے بجائے کبھی کبھی بیدردی بھی شامل ہو جاتی ہے، عملِ تنقید میں اپنا ایک مقام رکھتا ہے۔ احتساب جب مثبت بنیادوں پر عمل آور ہوتا ہے اور قبح کے پہلو بہ پہلو حسن اور حسن کے پہلو بہ پہلو

فتح کی تلاش بھی اس کے مقصود میں شامل ہوتی ہے تو تنقید کو اپنے بہتر عمل کے لیے ایک وسیع میدان مل جاتا ہے۔ اس طرح ادبی شہ پارے کی کارشناسی و قدرشناسی کا عمل محض حکم ہی نہیں لگاتا بلکہ چند سوالات کے جواب بھی فراہم کرتا اور چند نئے سوالات بھی قایم کرتا ہے۔

تنقید، ان محاسن کو اجاگر اور دریافت کرتی ہے بلکہ ان سے دوسروں کی آگاہیوں میں اضافہ کرتی ہے جو اکثر سرسری یا عاجلانہ یا فوری قرأت کے باعث فہم سے بعید و بالا رہ جاتے ہیں۔ اس طرح کسی بھی شے کی خوبیوں کو معقول نام دینا بھی اس کے عمل میں شامل ہے۔ حسن شناسی کے تعلق سے ایڈیسن نے لکھا ہے:

''ان محاسن کو دریافت کرنا جو مخفی ہیں اور انھیں دوسروں تک پھیلانا، نقاد کا بنیادی فرض ہے''

تنقید جب گروہی یا نظریاتی یا معاصرانہ چشمک سے اُٹے ہوئے تاثر کی دھند یا طلاقتِ لسانی کے زور پر قایم کردہ فریب وہ تاویل کا بھرم چاک کردیتی ہے، تب تخلیق کا اصل چہرہ اپنے ان تمام معائب و نقائص کے ساتھ نمایاں ہوجاتا ہے جو اب تک بوجوہ دوسروں کی نگاہ سے اوجھل تھا۔ اس طرح کی تنقیص، نکتہ چینی سے زیادہ نکتہ سنجی ہے۔ جو ادب میں مزید گمراہیوں کو پھیلنے سے روکتی ہے جیورج واٹسن نے تنقید کے اس کردار پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

''وہ جھوٹ جو پہلے ہی بولے جاچکے ہیں۔ فی الحقیقت تنقید انھیں تو نہیں روک سکتی، مگر اپنا منصب یہ سمجھتی ہے کہ وہ اس بات پر نظر رکھے کہ باطل، صداقت کی طرح رواج نہ پالے۔''

تنقید، تاثر اور تصور

کسی فن پارے کے مطالعے کے دوران اگر کسی کی زبان سے بے ساختہ تحسینی کلمات ادا ہوتے ہیں تو اس قسم کے تاثرات محض اوّلین اعصابی اور حسی جوابی اعمال کہلاتے ہیں۔ جن میں فوری پن ہوتا ہے اور جو انتہائی ذاتی پسند و ناپسندیدگی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ یہ زُمرہ اُن قاریوں پر مشتمل ہے جن کا تعلق فن و ادب سے جز وقتی ہوتا ہے اور تحصیل حظ اور وقت گزاری جن کا مقصد۔ ان میں کسی لمحاتی تاثر کو وقت کی ایک خاص مہلت پر پھیلانے کی اہلیت ہوتی ہے نہ انھیں اُسے کچھ دیر تک سنبھالے رکھنے یا قابو میں رکھنے کا ہنر آتا ہے۔ اس قسم کے لوگ لمحوں میں

زندگی بسر کرنے کے عادی ہوتے ہیں۔ جب کہ تخلیق کے اپنے حسی، جذباتی اور عقلی تقاضے ہوتے ہیں۔

فوری طور پر کسی ایک جُز کے تاثر کو اس کی صحیح قدر سمجھ لینا تفہیم وتنقیدِ شعر کا ایک قدرے محدود عمل ہے جب کہ تخلیق اپنی ساخت میں لحہ بہ لحہ فہم کا حصہ بنتی اور ایک ــــ خاص مہلت کے بعد آخری شمار میں اپنا تعارف بہم پہنچاتی ہے۔ تخلیق کی قرأت جہاں ختم ہوتی ہے وہیں سے قاری اپنے جستہ جستہ تاثرات کو مرتکز ومتحد کرتا اور تاثر اور تاثر میں امتیاز کرتا اور بالآخر کسی ایک نتیجے پر پہنچتا ہے کہ وہ فن پارہ ــــ خوب ہے تو کیوں خوب ہے؟ اور نہیں ہے تو کیوں خوب نہیں ہے؟

ایک عام قاری اور نقاد میں یہی فرق ہے کہ اوّل الذکر کا معاملہ بھی ادب سے ہے۔ وہ ذوق کی ایک خاص سطح اور پسند کے ایک خاص معیار کا اہل بھی ہے مگر اسے چیزوں کو ربط دینا نہیں آتا۔ ان کے دیگر پہلوؤں اور متعلقات تک اس کی رسائی نہیں ہے۔ اس کے پاس وہ زبان بھی نہیں ہوتی جس سے وہ اپنے اوّلین تاثر کی جدلیت کے اظہار پر قادر ہو۔ جب کہ ایک تنقید نگار ان عارضی تاثرات کو فوراً صفحۂ قرطاس پر نہیں اُتار دیتا بلکہ انھیں ذہن میں از سرِ نو ترتیب دیتا ہے کہ لمحاتی وقوعے اکثر چکا چوند کرنے والی تنویر کی طرح محض التباس خلق کرتے ہیں جن کا محل ومعنی، استدلال اور ایک خاص قرار، مدت کا محتاج ہوتا ہے۔ تنقید نگار جب اس مرحلے سے گزر جاتا ہے تب اپنے تاثر یا دوسرے بامعنی لفظ دعوے یا تجربے کو کسی مقبولِ عام آفاقی یا خود ساختہ کسوٹی پر کس کر دیکھتا ہے۔ اپنے اوّلین جوابی عمل پر اُٹے ہوئے مغالطوں کی دھند چھانٹتا ہے۔ اپنے لفظوں کو ذمہ داری کا سبق سکھاتا ہے۔ تب کہیں اس کی ــــ تجرید ایک ٹھوس اور جامع بنیاد پانے میں کامیاب ہوتی ہے۔ اس طور پر: تنقید، تاثر کو تصور میں بدلنے کا نام ہے اور نقاد تاثر کو تصور میں بدلنے کا کارانجام دیتے ہیں:

> ''تخلیقی ادب کے مطالعے سے ہمیں لطف حاصل ہوتا ہے مگر یہ لطف اندوزی اس وقت دوچند ہوجاتی ہے۔ جب ہم اسے تنقیدی طور پر پڑھتے ہیں۔ کیوں کہ تنقیدی طور پر پڑھنے کے لیے ایک مخصوص ذہنی اُفتاد اور علمی استعداد کی ضرورت پڑتی ہے۔ جو لوگ ان صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں، وہ دورانِ قرأت اپنے تاثرات کو ذہانت کی کسوٹی پر کستے ہیں اور نتیجے کے طور

پر لطف ہی حاصل نہیں کرتے اس کے علاوہ بھی بہت کچھ حاصل کرتے ہیں۔"   (جیمس ریوز)

ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ادبی تنقید کا عمل تخلیق کی قرأت کے بعد شروع ہوتا ہے۔ تاثر یا تاثرات کے ابہام اور الجھاؤ (جو قطعاً باطنی ہوتا ہے) کی فہم بھی اتنا آسان کام نہیں ہے۔ اپنی ذات سے اُنس رکھنے والی شخصیت کے لیے یہ کام اور مشکل ہے کہ وہ اپنی حسیت کو عقل سے تھوڑی دیر کے لیے علاحدہ کر کے تاثر کے ابہام اور الجھاؤ کو رفع کر سکے۔ معروضی بصیرت کا یہ جوہر جو چیزوں کی فہم کو قدرے مختلف اور سہل بنا دیتا ہے۔ تجربے اور تجربے میں امتیاز کی سطحیں بھی اُجاگر کرتا ہے۔

ترجیحات و تعصبات میں انتہا پسندی کا میلان

ہر مکتبِ فکر سے متعلق نقاد کی اپنی چند —— مخصوص اور منتخب ترجیحات ہوتی ہیں۔ انھی ترجیحات کو دوسرے لفظوں میں تعصبات کا بھی نام دے سکتے ہیں۔ بعض تعصبات کی نوعیت عصری اور وقتی ہوتی ہے بعض کی اخلاقی اور سیاسی۔ بعض کی ذاتی بلکہ انتہائی ذاتی۔ تنقید کی بہ ظاہر کتنی ہی پُرکشش کسوٹی ہو مگر تاوقتے کہ نقاد اپنے تعصبات کے جبر سے کسی حد تک چھٹکارا نہیں پالیتا اس کے محاکمے میں اعتبار کی سطح نمایاں نہیں ہو سکتی۔ باوجود اس کے ہمیں یہ بھی فرض کر کے چلنا چاہیے کہ ایسی کوئی تنقید نہیں ہے جو بے میل، یکتا اور قطعاً غیر آلودہ ہو۔ ہم ایسے کسی مصفا اور مطہر نقاد کا تصور نہیں کر سکتے جو کسی بھی فلسفیانہ روایت، تاریخ، عقیدہ، مذہب اپنے عصر کے سیاسی، اخلاقی اور تہذیبی مقتضیات و عوامل وغیرہ سے یکسر لاتعلق ہو اور تنقید کا کام بھی انجام دیتا ہو۔ جو نقاد شعور کی سطح پر اپنے تفکیری سیاق و فلسفیانہ روایات سے قطعی لاتعلقی کا دعویٰ کرتے ہیں، ان کے یہاں بھی تنقید کی روایت کا جبر انھیں ان دوسرے قطعوں میں دھکیلتا رہتا ہے جن سے انھوں نے ہمیشہ یا اکثر پہلوتہی اختیار کی ہے۔ اسی طرح ہر نقاد کا اپنا ایک تفکیری سیاق ہوتا ہے اور یہ سیاق ہی اس کی راہِ عمل کا تعین بھی کرتا ہے۔ اسی باعث ہر نقاد کی اپنی ترجیحات اور تعصبات کی صورتیں بھی وضع ہو جاتی ہیں۔ بعض حضرات کا یہ خیال کہ تنقید کو ہر تعصب سے بری ہونا چاہیے، ان معنوں میں کوئی زیادہ اہمیت نہیں رکھتا کہ خالص نقاد جیسے مثالی انسان اور خالص تنقید جیسی مثالی تنقید کا وجود کم از کم ادبی تنقید کی تاریخ میں ناپید ہے۔ ایلیٹ نے بھی ایک جگہ لکھا ہے:

''ایک نقاد، اس لیے کہ وہ ایک ادبی نقاد ہے اور تنقید میں اس کی خاص دلچسپی
ہے، اپنے قاریوں کی تفہیم میں مدد کرتا اور ان کی مسرت میں اضافہ کرتا ہے۔
ادبی نقاد محض ایک تکنیکی ماہر ہی نہیں ہوتا، کہ جس نے اس مصنف سے (جانچنے
کے) اصولوں کو اخذ کیا ہے، جو اس کے محاکے کا معروض ہے۔ (بلکہ) نقاد کو
ایک مکمل آدمی ہونا چاہیے جس کے اپنے کچھ (عقائدی) ترجیحات اور اصول
اور علم و ادراک نیز زندگی کا تجربہ ہوتا ہے۔''

ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ نقاد کو اپنی ترجیح کے اطلاق میں معروضیت کی ایک ایسی حد ضرور متعین کر لینی چاہیے، جس سے اس کی تنقید کی متانت، اعتبار اور وقار پر حرف آنے کا احتمال نہ ہو۔ کسی نقاد کے مخاطبہ میں مسلسل انتہا پسندی کا میلان اس کی مجموعی سنجیدگی پر سوالیہ نشان قایم کر دیتا ہے۔ درج ذیل مثالوں میں اسی قسم کی انتہا پسندی کا عنصر حاوی ہے۔

جیولیس لی میتیئر کسی وقت کارنیل کو راسین کے مقابلے میں بے انتہا پسند کرتا ہے مگر بعد ازاں جب اس میں ذہنی تبدیلی پیدا ہوتی ہے تو کارنیل کو رد کر دیتا ہے اور راسین کو ایک اہم درجہ تفویض کرتا ہے۔ گرین نے الزبیتھ شعرا، بالخصوص شیکسپیئر اور مارلو پر سخت گیر اعتراض کیے جو بڑی حد تک یک طرفہ، تخریبی اور عصری تعصبات سے مملو تھے اس قسم کی تنقید کو رینے ویلک ردمقصود تنقید :black-balling criticism کا نام دیتا ہے۔ دراصل اس عہد میں تنقید ایک ہتھیار تھا جسے کاری ضرب کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ خود والیٹر نے شیکسپیئر پر کڑے وار کیے۔ گوسن نے شاعری کے خلاف قلم اٹھایا۔ جس کا دفاع سڈنی نے کیا۔ بعد ازاں ٹی۔ ایل۔ پیکاک نے گوسن کی طرح شاعری پر بے دردانہ حملے کیے جس کا جواب شیلی نے دیا۔ میکالے نے باسویل کو ایک بے وقوف کہہ کر دل کے پھپھولے نکالے۔ ورڈزورتھ پر جیفیریز کی تنقید کسی منطق پر مبنی نہ ہو کر تنگ نظری کا ثبوت ہے۔ لوکھارٹ اور کروکر کی کیٹس کی شاعری پر سفاکانہ تنقید، تاریخ تنقید میں ایک بدترین مثال ہے۔ ڈی۔ ایچ لارنس اور جیمس جوائس کی فکر اپنے عہد کی اخلاقیات سے تقریباً بے جوڑ سی تھی اس لیے بال کلاڈیل کی طرح لارنس بھی کم و بیش 30 برسوں تک نقادوں کی خُردہ گیری اور بے رحمی کا شکار رہا۔ مخرب اخلاق، منھ زور، جنسی کج رو اور بیمار کہہ کر اس کے اصل اور حقیقی فن سے چشم پوشی برتی گئی۔ جیمس جوائس کے Woman in Love اور Ullysses جیسے ناولوں پر بھی بڑی جلد بازی کے ساتھ فحش نگاری کے الزامات عاید کیے گئے۔

ہمارے عہد میں ایلیٹ کی مثال سامنے کی ہے جس نے اپنے پہلے مطالعے میں ملٹن کے یہاں بصری تخئیل کی کمی اور زبان میں بناوٹی اور رسمی پن کی نشاندہی کرتے ہوئے دانتے کے کلام میں بصری تخئیل کا بہترین عمل پایا تھا۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق ملٹن نے اپنی زبان میں خالص سمعی تاثر کو ابھارا ہے جس سے انگریزی زبان کو زبردست نقصان پہنچا ہے اور اس کے نزدیک یہ ایک ایسا نقصان ہے جس کی بھرپائی بڑی حد تک نہیں ہو پائی ہے۔ وہ اپنے معروف تصور موسوم بہ وحدت شکنیِ ادراک dissociation of sensibility کا ذمہ دار ماضی میں ملٹن اور ڈرائڈن کو ٹھہراتا ہے۔ مگر بعدازاں ملٹن پر تحریر کردہ دوسرے مطالعے میں وہ یہ اعتراف کرتا ہے کہ اس قسم کی ذمہ داری کا بار ان دونوں شعرا کے کاندھوں پر ڈال دینا، ایک غلطی تھی۔ پہلے مقالے میں جہاں وہ متشدد ہے دوسرے مقالے میں ہمدردانہ فہم سے کام لیتا ہے۔ اور ملٹن کے تعلق سے اس کا زاویہ نگاہ ہی تبدیل ہو جاتا ہے۔ حالی اور اکرام جیسے نقاد غالب کا ایک بلند و بالا بت تعمیر کر دیتے ہیں جب کہ عبداللطیف کا تصور ان سے قطعی مختلف ہے اور عبدالرحمٰن بجنوری کے نزدیک دیوانِ غالب بھی ایک مقدس کتاب ہے۔ حالی غزل کے رسمی مضامین کے عیب جو ہیں مگر عظمت اللہ خاں اِس صنفِ سخن کی گردن ہی مار دینے کے درپے ہیں۔ ملٹن نے شاعری میں قافیہ پیمائی کو وحشی اختراع barbaric invention کا نام دے کر مذمت کی تھی۔ ہمارے یہاں کلیم الدین احمد نے غزل کی مصرعہ جاتی ریزہ کاری کو ملحوظ رکھ کر اسے ایک نیم وحشی صنف قرار دیا۔ اردو میں تنقید کے وجود کو معشوق کی موہوم کمر سے تعبیر کیا اور حالی کے خیالات کو ماخوذ اور واقفیت کو محدود بتانے کے علاوہ یہ بھی فرمایا کہ ان کی نظر سطحی، ادراک معمولی، غور وفکر ناکافی، تمیز ادنیٰ اور دماغ وشخصیت اوسط درجہ کی چیز ہے۔ جب کہ ڈاکٹر عابد حسین کے نزدیک مقدمہ شعر وشاعری ایک مستقل شمعِ ہدایات ہے اور مجنوں گورکھپوری نے حالی کو اردو کا ڈرائڈن کہا ہے۔ یہ وہی مجنوں ہیں جنھوں نے اقبال کو تشدد پسند شاعر کے نام سے نوازا تھا۔ اور کبوتر جھپٹنے کے فقرے میں انھیں غارت گرانہ میلان دکھائی دیا تھا۔ ان سے قبل اختر حسین رائے پوری اقبال کو فاشسٹ قرار دے چکے تھے۔ میراجی کی شاعری کو ابہام واہمال کا پلندہ بھی کہا گیا اور معنی کی سطح پر انھیں جنسی کج رو، تلذذ پسند، انحطاطی اور بیمار جیسے ناموں سے بھی یاد کیا گیا۔ وہی میراجی بعض ناقدین کے حوالے سے اُردو میں جدید شاعری کے پیش رو اور نئی شعری لسانیات کے اساس گر ہیں۔ ن م راشد کو ان کی محض دو ایک نظموں کو بنیاد بنا کر زوال پسند، رجعت پرست، باغی اور یاوہ گو

تک کہا گیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک فراق درجہ دوم کے شاعر ہیں۔ وہی فاروقی کچھ برس پہلے اپنے ایک مضمون میں فراق کو ایک اہم درجے پر فائز کر چکے تھے۔ اور یہی فراق حسن عسکری کی فہرست میں درجہ اوّل کے مستحق ٹھہرتے ہیں۔ عصمت چغتائی اور منٹو کے صحیح قدر شناسی بہت بعد میں ہوئی۔ کبھی کوئی بڑا تخلیق کار اپنے عہد کی بے حسی کا نوالہ بن جاتا ہے یا اس کے عہد کے تعصبات اور ترجیحات سے اس کا فن مطابقت نہیں رکھتا اور بعد کی نسلیں اس کی صحیح شناخت کرتی ہیں۔ بعض شعرا کی قدر و قیمت کا صحیح تعین محض اس وجہ سے نہیں ہوتا کہ ان کا تعلق میمنہ سے ہوتا ہے نہ میسرہ سے۔ جیسا کہ اخترالایمان کے ساتھ ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں ان کی طرف کسی معقول نقاد نے توجہ نہیں کی بہ استثنائے پروفیسر محمد حسن۔ مگر جب ساہتیہ اکادمی کے انعام سے انھیں نوازا گیا تو ان کا شمار بھی پہلی صف کے شعرائے جدید میں کیا جانے لگا۔ یہ ہمارے یہاں ہی نہیں امریکہ اور یوروپ میں بھی ہوتا ہے۔ کسی غیر معروف نام کو جب کسی اہم انعام سے سرفراز کیا جاتا ہے تو پھر اس کا نام سکہ رائج الوقت کی طرح ہر تحریر کی زینت بن جاتا ہے۔ ایک عرصہ تک ایڈگر ایلن پو کو امریکی نقادوں نے لائق اعتنا ہی نہیں سمجھا، آڈن، اسپنڈر اور مالرو جیسے شعرا کو اپنے نقاد نہیں ملے۔ آندرے ژید کو بھی ایک بڑے عرصے تک فراموش کیا جاتا رہا۔

اقداری فیصلوں میں اس قدر باہمی تضاد اور اختلاف کی بہت سی وجوہ ہیں جن میں سے بعض کی طرف سطورِ بالا میں اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس امر سے علی الآخر یہ بات واضح ہے کہ متنوع تنقیدی نظریوں اور اصولوں کی موجودگی میں آرا کے درمیان تفریق کا واقع ہونا لازمی ہے۔ مگر جب یہی آرا شدت، عصبیت، جانب داری اور ہٹ دھرمی کی بنیاد پر قایم ہوتی ہیں تو ایک فن کار اور ادب کا جزوی یا کل وقتی قاری تنقید سے چڑھنے لگتا ہے۔ تنقید رفاقت کا ثبوت دینے کے بجائے مداخلت کرتی ہے۔ ذوق کی تربیت کے بجائے ذوق کو بگاڑتی ہے اور اکثر اوقات آزادیِ رائے کے سلسلے میں زبردست رکاوٹ بن جاتی ہے۔ اسی لیے جیمس ریوز ایک جگہ قاریوں کو اپنے دماغ سے کام لینے پر زور دیتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''تیار شدہ فیصلوں یا ادب کی متبادل یا قایم مقام کی صورت میں تنقید کو مت پڑھو۔''

رینڈال جرال تو قاریوں ہی کو نہیں نقادوں کو بھی یہ مشورہ دیتا ہے۔

> ''وہ دوسروں کی تنقیدیں پڑھ کر تنقید نہ کریں کیوں کہ بغیر تخلیقی ادب پڑھے ہوئے کوئی اچھی تنقید کر ہی نہیں سکتا۔''

ہین وارن اور رینے ویلک نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف 'تھیوری آف لٹریچر' میں ادبی تنقید کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ خارجی تنقید اور داخلی تنقید:

(الف) خارجی تنقید (Extrinisic Criticism)

خارجی تنقید، بڑی حد تک تخلیق سے باہر کے مواد اور علم پر انحصار کرتی ہے۔ وہ اس کی تصدیق یا توثیق کا مطالبہ تخلیق کے اس نظامِ موضوع سے کرتی ہے جو عبارت ہوتا ہے تخلیق کار کے ذہنی میلانات، تصور اور داخلی مواد سے۔ داخلی مواد ادب اور زندگی کے مابین جو رشتہ ہے، اسے نمایاں کرتا ہے اور اس کا مظہر بھی ہوتا ہے۔ وہ اقدار جن کا تعلق زندگی کی اخلاقیات سے ہے یا جن کی اصل اقتصادیات و عمرانیات میں مضمر ہے، تخلیق کے سیاق کا تعین کرتی ہیں۔ تنقید اپنے عمل میں ان پس معنی سلسلوں اور رابطوں کی جستجو بھی ہے، جن کے حوالے سے تصورات کی تشکیل ہوتی ہے۔ تخلیق میں موضوع محض موضوع نہیں ہوتا وہ مصنف کا تصور بھی ہے، ضمیر بھی اور نقطۂ نظر بھی، عموماً اس کے نظامِ عمل کو ایک خاص مقصد عطا کرنے والی قدر یا مجموعۂ اقدار بھی۔ تنقید نگار معنی و موضوع کے کئی قریب و بعید سلسلوں کو گرفت میں لاتا، ان کا تجزیہ کرتا اور یہ بتاتا ہے کہ معنی کا اصل تناظر کیا ہے؟ اور وہ کن اقدار کا زائدہ ہے؟

خارجی تنقید اپنے طریقِ کار میں معروضیت کی حامل ہوتی ہے جو تعقل کو جذبے پر اور تصور (concept) کو تاثر پر فوقیت دیتی ہے۔ کیونکہ جذبہ فوری پن اور عجلت کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔ جب کہ ادب کا مطالعہ بڑے صبر، استقلال اور انہماک کا تقاضہ کرتا ہے۔ تخلیق محض چند لفظوں پر مشتمل تشکیل نہیں ہے۔ لاشعور کے ساتھ شعوری عمل بھی پہلو بہ پہلو جاری رہتا ہے، جس کے ذریعے تخلیق کار حیات و کائنات کے تعلق سے اپنا کوئی نظریہ ضرور پیش کرتا ہے۔ خارجی تنقید اس نظریے کو دریافت کرتی ہے اور یہ بھی جاننے اور بتانے کی کوشش کرتی ہے کہ اس کے محرکات کیا ہیں؟ مصنف کے سوانح، اس کا گرد و پیش، اس کے معتقدات و تصورات، اخلاقی اور سماجی جبر، اس کے نفسی تقاضے، اس کی مایوسیاں اور محرومیاں وغیرہ ادبی تخلیق کے خارجی محرکات ہیں۔ اس طرح خارجی تنقید کی ترجیح اس مواد پر زیادہ ہوتی ہے جو کسی بھی تخلیق کی لسانی ساخت کی تہہ میں کارفرما ہوتا ہے۔

(ب) داخلی تنقید (Intrinisic Criticism)

داخلی تنقید کا اصل موضوع بحث ہیئت ہوتی ہے جو کہ خود معروضی مطالعے کا مطالبہ کرتی ہے۔ داخلی تنقید، ادب سے ان مقاصد کا تقاضہ نہیں کرتی جو اس سے خارج ہیں اور نہ ہی وہ تخلیق کار یا اس کے قاری یا معاشرے کی بصیرت تک رسائی حاصل کرنے کی سعی کرتی ہے۔ ہر تخلیق ایک لسانی ساخت ہوتی ہے جس کی تشکیل میں کئی فنی تدابیر (جیسے استعارہ، علامت، پیکر وغیرہ) ایک اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ لیکن یہ فنی تدابیر، تخلیقی عمل کی فطری رو کے تحت نمو پاتی ہیں۔ ہر اہم اور بڑے شاعر کا کلام اس تصنع سے پاک ہوتا ہے جو نتیجہ ہوتا ہے دماغی ورزش کا۔ حقیقی شاعر کا کلام زیادہ سے زیادہ اثر گیر اور ہمیشہ تازہ دم رہنے والی قوت کا حامل ہوتا ہے کیونکہ وہ تعقل کے مقابلے پر تخیل سے زیادہ کام لیتا ہے۔ اس طرح ہیئت وہ نہیں ہے جو خارج میں واقع ہوتی ہے جس کے باعث اور جس کی روشنی میں ہم اسے 'صنف' کا نام دیتے ہیں۔ برخلاف اس کے ہیئت وہ ہے جو کسی فن پارے کے اندر لفظ بہ لفظ، جز بہ جز اپنی شکل آپ بناتی چلی جاتی ہے۔ اس قسم کی تنقید کے عمل کو بھی جمالیاتی قدر شناسی کے عمل کا نام دینا درست ہے۔

تجزیہ

ہر فن پارہ یا ہر تخلیق ایک مرکب synthesis کہلاتی ہے اور تنقید کو تجزیہ analysis بھی کہا جاتا ہے۔ سائنسی تجربات میں تجزیے کی بڑی اہمیت ہوتی ہے کیونکہ سائنس میں تجزیہ، تحقیق کے عمل کا ایک اہم جز ہوتا ہے۔ بعض تنقید نگاروں کے نزدیک تنقید ایک فن ہے اور بعض اسے سائنس قرار دیتے ہیں۔ جن کے لیے تنقید ایک سائنس کا درجہ رکھتی ہے۔ ان کا اصرار تعقل، استدلال اور معروضی طریق کار پر زیادہ ہوتا ہے۔ تنقید بھی کسی فن پارے کی ترکیب یا اس کے ترکیبی نظام کی بہ غور جانچ پرکھ کرتی ہے۔ سائنس کی طرح اس کے بھی کچھ پیمانے ہیں جن کی رہنمائی میں وہ فن پارے کے ان مختلف عناصرِ ترکیبی کو دریافت کرتی اور ان کے باہمی ربط کی تحلیل کرتی ہے، جن سے اس نے تشکیل پائی ہے۔ انھیں معنوں میں تجزیہ نام ہے بالتفصیل اور ہمہ جہت پرکھ کا۔ تجزیے کے تحت فن پارے کے تمام اجزا کی نوعیت ان کے تفاعل (function) اور ان کی وضع پر غور کیا جاتا ہے۔ تجزیہ، چونکہ ہمہ جہت مطالعے کا نام ہے، اس لیے تجزیہ نگار

مختلف پہلوؤں کی تحلیل بھی کرتا ہے اور پھر فن پارے کی کلیت (totality) میں ان کا جائزہ لیتا ہے۔ ایک اچھی تخلیق میں تمام اجزا ایک خاص تناسب کے ساتھ اس کے 'کل' کی تشکیل و تعمیر کرتے ہیں۔ تخلیق کی ہیئت و ساخت، مواد و موضوع اور اس کا لسانی نظام جیسے امور بھی اسی کل کا حصہ ہیں۔

(1) لسانی نظام

تخلیقی ادب میں جو زبان استعمال کی جاتی ہے، وہ بڑی حد تک اس عمومی زبان سے مختلف ہوتی ہے جسے روزمرہ زندگی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ روزمرہ زندگی میں ہم زبان سے اظہار کے ساتھ ساتھ توضیح کا بھی کام لیتے ہیں، کیونکہ ہمارا مقصد مکمل ابلاغ و ترسیل ہوتا ہے۔ 'ادب کی زبان تخلیقی ہوتی ہے' جس میں الفاظ لغوی مفاہیم پر کم ہی استوار ہوتے ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ادب کی زبان بالواسطہ زبان ہوتی ہے جس کی تشکیل میں استعارہ، علامت، پیکر، طنز اور قولِ محال وغیرہ جیسی فنی تدابیر کا خاص کردار ہوتا ہے۔ یہ فنی تدابیر اور الفاظ کا ایک خاص طریقے سے برتاؤ ہی اسلوب کی تشکیل بھی کرتا ہے۔ تجزیے کے بغیر ہم ان فنی تدابیر کے اہم تخلیقی تفاعل اور ان کی معنویت کی تہوں تک نہیں پہنچ سکتے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اسی بنا پر تجزیہ اور تقابل کو تنقید کے اوزار سے موسوم کیا ہے۔ ولیم ایمپسن کا کہنا ہے کہ: تخلیق بہر طور ایک لسانی شہ پارہ ہے اس لیے اس سے وابستہ علامتی اور استعاراتی نظام کے تجزیے کے بغیر معنی کا ابلاغ مکمل ہو ہی نہیں سکتا۔ اس طرح تخلیق کی لسانی ساخت کا تجزیہ بڑی باریک بینی کا متقاضی ہے۔ یہی وہ راہ ہے جس سے گزر کر ہم اس تخلیق کار کی انفرادیت کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔

(2) ہیئت کا نظام

ادب میں ہیئت کے لیے ساخت اور صنف جیسے الفاظ بھی کبھی کبھی مترادف کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔ اکثر اصناف ادب کی کوئی نہ کوئی ہیئت متعین ہے۔ جیسے غزل، قصیدہ اور مثنوی کی ہیئت۔ جسے خارجی ہیئت کا نام دینا چاہیے۔ لیکن مرثیے کی کوئی متعین ہیئت نہیں ہے۔ میر انیس اور مرزا دبیر جس کمالِ فن کے ساتھ مسدس کے زبردست امکانات کو بروئے کار لائے، مرثیے کے لیے وہی ایک رسم (convention) بن گئی۔ میر و مرزا کے بعد مرثیہ نگاروں

نے مسدس کی ہیئت اور مرثیے کے اجزائے ترکیبی کو ہی اپنے لیے مخصوص کرلیا۔ خارجی ہیئت کے تجزیے میں تنقید نگار کو کوئی خاص مشکل پیش نہیں آتی۔ اس کے برخلاف ان ہیئتوں کا تجزیہ گہری توجہ کا مستحق ہوتا ہے جنھیں نامیاتی ہیئت سے تعبیر کیا جاتا ہے یا وہ اصناف جن کی کوئی مخصوص خارجی ہیئت نہیں ہے۔

اصنافِ ادب میں نظم یا افسانہ یا ناول کی عملاً کوئی ایک بندھی ٹکی ہیئت نہیں ہے۔ ایک نظم کی ہیئت دوسری نظم کی ہیئت سے اور ایک افسانے کی ہیئت دوسرے افسانے کی ہیئت سے بڑی حد تک مختلف ہوتی ہے۔ کہیں سے بھی شروع ہوکر ان کا اختتام کسی بھی غیر متوقع ثانیے پر واقع ہوسکتا ہے۔ ان میں اندر ہی اندر یعنی داخلی سطح پر ایک ایسی نامیاتی رَو برسرِ کار ہوتی ہے، جو بڑی حد تک روایتی حد بندیوں کو توڑتی چلی جاتی ہے۔ نتیجتاً ہم ایک ایسی ہیئت سے متعارف ہوتے ہیں جسے آپ اپنے میں منفرد اور یکتا کہا جا سکتا ہے۔

ہیئت کو اکثر مواد یا موضوع کی ضد کے طور پر بھی اخذ کیا جاتا ہے۔ موضوع کے لیے خیال اور فکر جیسے الفاظ کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ تعلیمی درس گاہوں میں عموماً تشریح کے دوران موضوع اور ہیئت کا تجزیہ دو جداگانہ قدروں کے طور پر کیا جاتا ہے۔ جب کہ ہیئت اور موضوع کو ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ کالرج نے کہا تھا کہ ہیئت وہ نہیں ہے جو خارج سے عائد کردی گئی ہے بلکہ وہ ہے جو اندر سے اپنی شکل آپ بناتی ہے۔ ظاہر ہے اس صورت میں مواد اور ہیئت کی تحدید اور تخصیص تہس نہس ہوجاتی ہے۔

(3) موضوع کا نظام

موضوع کو مواد بھی کہا جاتا ہے۔ جب یہ پوچھا جاتا ہے کہ شاعر نے کیا کہا ہے، تو اس کا مطلب یہی ہے کہ شاعر کا موضوع کیا ہے؟ موضوع ہی شاعر کے نقطۂ نظر اور شاعر کے نظریۂ زندگی کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ معنی کی ہر بحث کسی نہ کسی موضوع پر ہی ختم ہوتی ہے۔ موضوع و مواد کے تجزیے سے ہم یہ پتہ لگاتے ہیں کہ شاعر کا مدعا کیا تھا، اس نے کن اقدارِ حیات کو مرجح سمجھا۔ کن حقائق اور مسائل کی اہمیت اس کے نزدیک کیا ہے اور کن سے اس نے شعوری یا لاشعوری طور پر پہلوتہی اختیار کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہم جسے خیال یا فکر کہتے ہیں انھیں کی بنیاد پر مواد کی تشکیل ہوتی ہے۔ ادب نے ہر دور میں اپنے زمانے کے فلسفیانہ تصورات کا اثر ضرور قبول کیا ہے۔ اس قسم کے

اثرات مواد میں جذب ہو کر ادبی ہیئت کا اٹوٹ حصہ بن جاتے ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ فن کار جو موضوع پیش کرتا ہے وہ اس کی ذہنی اور عملی زندگی کے تجربات کا عکس ہوتے ہیں۔

کالرج نے ہیئت کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ نامیاتی ہیئت اور میکانکی ہیئت۔

(1) نامیاتی ہیئت (Organic form)

نامیاتی ہیئت وہ ہے جو فن پارے کے اندر فطری طور پر نشو ونما پاتی ہے۔ وہ نہ تو طے شدہ ہوتی ہے اور نہ ہی معین۔ نامیاتی ہیئت، کسی بھی موجود مخصوص صنف میں واقع ہو سکتی ہے۔ جس کے ذریعے شاعر کی اس انفرادیت کا تعین بھی کیا جا سکتا ہے، جو اس کے طریقِ کار کو ایک علاحدہ معنی مہیا کرتی ہے۔ نامیاتی ہیئت میں مواد اس طور پر رچ بس جاتا ہے کہ اس کی علاحدہ تخصیص قائم نہیں کی جا سکتی، اکثر شارحین جب بھی مواد و ہیئت کے درمیان کوئی تخصیص قائم کرنے کے درپے ہوتے ہیں، شعر کا اصل جادو، اس کا اصل حسن اور اس کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔

(2) میکانکی ہیئت (Mechanical Form)

نامیاتی ہیئت کے برخلاف میکانکی ہیئت میں بناوٹ کا پہلو حاوی ہوتا ہے۔ شاعر اپنے اندر کی آواز کے مطابق عمل نہیں کرتا بلکہ قواعدِ شعر کی پابندی کو شاعری میں کمال کے حصول کا ایک واحد ذریعہ خیال کرتا ہے۔ اس معنی میں تخیل کے مخصوص تخلیقی عمل پر قدغن لگ جاتا ہے اور نقل کی وہ صورت نمایاں ہوتی ہے جس کا نتیجہ یکسانیت کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ ایسے فن پاروں میں خیال واردات بن پاتا ہے نہ تجربہ۔ جب بھی کسی مواد پر کسی پہلے سے مقررہ ہیئت کو منطبق کیا گیا ہے تو نتیجہ عموماً فنی اور تخلیقی وحدت کی ناکامی کی شکل میں واقع ہوا ہے۔

تقابل

تقابل بھی تنقید کا ایک عمل ہے۔ دیگر طریقوں کے مقابلے میں تقابل کے عمل میں قدرے احتیاط اور ہوش مندی کی ضرورت ہوتی ہے۔ تقابل دو یا دو سے زیادہ ہستیوں یا ادوار، تصانیف یا اصناف، ایک ہی عصر کے دو یا دو سے زیادہ ادبی اور فلسفیانہ رجحانات کے مابین کیا جاتا ہے۔

- تقابل کے تحت ایک کے مقابلے پر دوسرے کا اقداری تعین کیا جاتا ہے یا کسی ایک مصنف یا عظیم المرتبت تصنیف کو معیار بنا کر کسی دوسرے مصنف یا تصنیف کی قدر شناسی کی جاتی

ہے۔ ترجیح کی اس نوعیت کا اطلاق ادوار و اسالیب پر بھی کیا جاتا ہے۔ اسی ذیل میں دو مختلف زبانوں کے ادب کے مابین نقطہ ہائے اشتراک یا اختلاف کی تلاش بھی شامل ہے۔

- جب ایک کے مقابلے پر کسی دوسرے عہد کے ادبی رجحانات کو فائق و برتر ٹھہرایا جاتا ہے تو اکثر اس قسم کی مساعی میں پیش بند تعصبات اپنی غالب شکل میں حاوی رہتے ہیں۔ تنقید نگار کا موقف، یعنی ایک واضح بنیاد پر جانب دار موقف، بہت جلد پڑھنے والوں پر بھی عیاں ہو جاتا ہے کیوں کہ بدگمانی ہے تو ہر بات گراں گزرے گی، (شکیب جلالی) کے مصداق انسان کی فطرت ہے کہ کسی ایک کے بارے میں، کسی دوسرے کی بنیاد پر جب کوئی اچھی یا بری رائے قایم کر لیتا ہے تو جسے اس نے معیوب یا کم خوب قرار دیا ہے اس میں اسے پھر کوئی حسن نظر نہیں آئے گا۔ اگر نظر آتا بھی ہے تو وہ اسے نظر انداز کرنا چاہے گا یا زبان کی بہترین قوتوں سے فائدہ اٹھا کر غلط کو صحیح اور صحیح کو غلط ٹھہرا سکتا ہے۔ اسی سطح پر پہنچ کر تقابل اپنے معنی کھو دیتا ہے۔

- تقابل میں جس طرح دو میں سے کسی ایک کو اعلیٰ مرتبہ تفویض کیا جاتا ہے، اسی طرح ایک کے مقابلے پر دوسرے کو ادنیٰ بھی گردانا جاتا ہے۔ یہاں بھی ترجیح کے اپنے جواز و دلائل ہوتے ہیں۔ کہیں ان دلائل میں بڑا وزن و وقار ہوتا ہے۔ اور کہیں انتہائی غیر متعلق اور زبردستی ٹھونسے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس سطح پر پہنچ کر تنقید خود اپنے بہترین منصفانہ کردار سے کئی قدم پیچھے رہ جاتی ہے۔

- درجہ بندی کی غرض سے تقابل کا طرز ادبی تاریخ میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ گزشتہ سے پیوستہ کا تقابل، ایک ہی عصر میں ایک ہی تحریک کے تحت مختلف انفرادیتوں کی شناخت اور ان کا تعین اور انھیں یکساں زمروں میں باندھنا۔ کسی ایک غالب و حاوی رجحان کی دریافت اور اس حاوی رجحان کی تحلیل اور درجہ بندی کرنا۔ اسی طرح کسی خاص عہد میں دوسری اصناف کے مقابلے میں کسی ایک مخصوص صنف کی فوقیت اور اس فوقیت کے ادبی یا غیر ادبی محرکات کا پتہ لگانا بھی تقابل کے زمرے میں آتا ہے۔ اس طرح تقابل کی یہ صورت اسالیب، تکنیکیوں اور موضوعات و مواد کا احاطہ کر لیتی ہے۔

اصولِ تنقید

ہر علم کے کچھ اصول اور ضابطے ہوتے ہیں۔ جن کی بنیاد پر اس علم کی تخصیص قائم کی جاتی

ہے۔ اس علم کے دائرہ کار اور طریق کار کو سمجھنے میں یہ اصول ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔ تنقید، ادب کا علم ادب کا فلسفہ ہے، جو قائم بالذات نہیں ہے بلکہ اس کا بنیادی سروکار ادب کی تفہیم سے ہے۔ تخلیقی عمل خود ایک بے حد پیچیدہ اور سرّی عمل کہلاتا ہے اور ہر تخلیق کا اپنا ایک علاحدہ لسانی نظام ہوتا ہے۔ تخلیق کا لسانی نظام، روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان سے اس لیے بے حد مختلف ہوتا ہے کہ تخلیق میں معنی کی سمت اندر کی طرف ہوتی ہے۔ اسی بنا پر اس کی تعبیر اور اس کی قدر شناسی ایک علاحدہ ذہنی تربیت کا تقاضہ کرتی ہے۔ کسی بھی دوسرے علم کی تفہیم اور اصول سازی کے لیے ادب کی فہم یا ادب کے علم کی ضرورت نہیں ہوتی، لیکن ادب کی تفہیم و تعبیر کو زیادہ معتبر اور زیادہ مفید مطلب بنانے کے لیے زندگی کے گہرے تجربات اور زندگی کی گہری سوجھ بوجھ کے ساتھ ساتھ دوسرے بہت سے علوم بھی ایک اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ جیسے تاریخ، نفسیات، جمالیات، فلسفہ، سماجیات اور لسانیات وغیرہ۔ ان علوم نے دور بہ دور ہماری تنقید کے کینوس کو کافی وسیع کیا ہے۔ ادبی تنقید اور اس کے اصولوں میں تنوع اور رنگارنگی بھی انھیں علوم کی طرف رغبتوں کے باعث ممکن ہوئی ہے۔

ادب فہمی میں ذاتی پسند و ناپسند کی بھی کم اہمیت نہیں ہے۔ اس تاثر کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا جو براہِ راست مطالعے کی بنیاد پر مرتب ہوتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے فوری تاثر یا تاثرات اور بڑے غور وفکر کے بعد پیدا ہونے والے تاثرات میں بڑا فرق ہے۔ غور وفکر کے بعد جو تاثرات مرتب ہوتے ہیں، ان میں ٹھہراؤ، استقلال اور استحکام ہوتا ہے۔ اگر نقاد صاحب علم اور صاحب نظر ہے اور اسے ادب کی تاریخ اور اس کی روایات، زبان کی باریکیوں اور سماجی و تہذیبی صورتِ حالات سے گہری واقفیت ہے تو اس کی اصول سازی میں یہ تمام آگاہیاں ضرور اپنا اثر دکھائیں گی۔ صرف اور صرف ادبی اصول کو رہنما بنانے پر فن پارے کی قدر شناسی زبان و بیان اور ہیئت و ساخت کی تشریح و تحسین تک محدود ہو کر رہ جانے کے خطرات زیادہ ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادبیت وہ بنیادی کلید ہے جو یہ بتاتی ہے کہ ادب و غیر ادب کے درمیان مابہ الامتیاز کیا ہے۔ لیکن ادبیت محض اس جوہر کا نام ہے جو فن پارے کی روح میں رچا بسا ہوتا ہے اور جس کی کوئی ایک تعریف متعین نہیں کی جا سکتی۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ ادبیت کی تشکیل میں تخلیقی زبان، جمالیاتی نظم و ضبط اور تخیل کی نادرہ کاری کا سب سے اہم ہاتھ ہوتا ہے اور یہی وہ عوامل ہیں جو کسی بھی فن پارے کی نامیاتی قدر کو اجاگر کرتے ہیں تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ ادبیت کے

باوجود اگر وہ فن پارہ حیات اور کائنات کے بارے میں کوئی اشارہ نہیں کرتا اور بہترین انسانی اقدار کے برخلاف بشریت کشی، تفرقہ پردازی اور انسان سے مایوسی جیسے رویوں پر ترجیح رکھتا ہے تو ہمارا جواب کیا ہوگا۔ یہاں پہنچ کر ہمیں پھر اس زندگی کی طرف رجوع ہونا پڑے گا جس سے نہ صرف ادیب بلکہ نقاد کو بھی سابقہ پڑتا ہے۔ اس صورت میں محض انفرادی ذوق یا محض ذاتی پسند و ناپسند کی بنیاد پر جو اصول بنائے جائیں گے وہ ادب فہمی ہی نہیں زندگی فہمی میں بھی ہماری بہت زیادہ مدد نہیں کر سکتے۔ اسلوب احمد انصاری نے لکھا ہے:

> ''زیادہ اہم کام تو تنقید کے اصولوں کا بنانا اور ان کو قاعدے کے ساتھ پیش کرنا ہے کیونکہ اس سے ادب کو پوری طرح سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور چوں کہ ان اصولوں کی بنیاد تفکر اور سوچ پر رکھی جاتی ہے اس لیے ادبی دنیا میں وہ کافی وزن بھی رکھتے ہیں چنانچہ کسی صورت میں بھی ان کو سائنس اور فلسفے سے کم مرتبہ نہیں سمجھا جا سکتا۔''

اس معنی میں اصول سازی ایک بے حد ذمہ دارانہ کام ہے۔ کیونکہ ان اصولوں کی روشنی میں ادب کی تفہیم کی جاتی ہے۔ ان اصولوں کے لیے یہ لازمی ہے کہ انھیں بڑی معروضیت کے ساتھ تشکیل کیا گیا ہو۔ جب ہی دوسرے بھی انھیں جانچنے کے معیار کے طور پر اخذ کر سکتے ہیں۔ یہاں پھر یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا اصولِ نقد غیر مبدل ہوتے ہیں؟ ظاہر ہے تغیر، زندگی کی فطرت ہے تاریخ انسانی کا مطالعہ بھی یہی بتاتا ہے کہ ہر عہد ذہنی، نفسیاتی، تہذیبی، اخلاقی اور اقتصادی تقاضوں اور مطالبوں کے اعتبار سے دوسرے عہد سے مختلف رہا ہے۔ اسی طرح ادب بھی کبھی ایک ہی بجی تلی سمت میں سفر نہیں کرتا۔ تغیر، ادب کی بھی فطرت ہے۔ فکر و فن کے لحاظ سے ادب میں جو تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں، ان تبدیلیوں کا اثر تنقید پر بھی پڑتا ہے۔ اسی بنیاد پر ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے ضمن میں تنقید نگار پہلے سے بنے بنائے اور دستیاب اصولوں سے اتنی ہی مدد لیتا ہے جتنی اس کے لیے ناگزیر ہو سکتی ہے۔ اپنے عہد کے ادب کا مطالعہ کبھی اسے بنے بنائے اصولوں میں ترمیم و اضافے کے لیے مجبور کرتا ہے اور کبھی اسے نئے اصولوں کی تشکیل کرنی پڑتی ہے۔ اصولِ نقد میں رنگارنگی اور اختلاف و اتفاق کی بے شمار صورتوں کے پیچھے اس قسم کے عصری مطالبات کا سب سے بڑا دخل ہوتا ہے۔ احتشام حسین نے اصولِ نقد پر بحث کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''فنِ تنقید کی بنیاد تاریخی حقائق پر رکھنے کی بات کچھ بڑی غیر ادبی معلوم ہوتی

ہے لیکن اس کے سوا چارہ بھی نہیں ہے کہ تنقید کو تاریخ کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی جائے اور اس کے اصولوں کو اس طرح مرتب کیا جائے، جس کی مدد سے زیادہ سے زیادہ انسان ادب سے لطف اندوز ہو سکیں، اس کی حقیقت کو بھی سمجھ سکیں اور اسے انسانی مفاد کے کام میں بھی لا سکیں، محض انفرادی پسندیدگی پر تنقید کی بنیاد رکھ کر اصول بنا لینا غیر حکیمانہ فعل ہے۔ ایک شخص سڑک کے بیچ میں کھڑا ہو کر گالیاں بکتا ہے تو راہ گیروں میں سے بعض رک کر اس کی گالیوں کی بھی داد دینے لگتے ہیں۔ تنقید کے ایسے انوکھے اصول بن سکتے ہیں کہ چند انسان اس کی ندرت اور جدت پر سر دھنیں لیکن حقیقتاً اصول وہی ہیں جن کی داد زیادہ سے زیادہ لوگ دے سکیں، جو انسانیت کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت بخش ہوں اور جو انسانوں کی ایک بڑی تعداد کے لیے ادب سے زیادہ لذت اندوزی اور اثر پذیری کو آسان بنا دیں۔"

قدر شناسی کے اصولوں کا تعین آسان نہیں ہے۔ ہر تنقید نگار جہاں بعض مقبولِ عام اور روایتی معیاروں کو اپنے لیے رہنما بناتا ہے وہیں اس کے اپنے چند مخصوص تصورات، پسند اور ناپسند کی بنیادیں، اور چند محفوظ فیصلے ہوتے ہیں جن کے اطلاق میں وہ اپنے آپ کو خاصا کمزور پاتا ہے۔ اسی معنی میں ادبی تنقید کم ہی قطعی معروضیت کی شرط پر پورا اترتی ہے۔

جن حضرات کے نزدیک تنقید، ادب ہی کی طرح ایک وجدانی اظہار ہے ان کے لیے ادبی تنقید ایک فن ہے کہ نقاد، محض ان کیف آور تاثرات کو صفحۂ قرطاس پر رقم کر دیتا ہے جو دورانِ قرأت اس کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں۔ اس طرح تنقید، تخلیق کی قایم مقام بن جاتی ہے۔ اگر نقاد کا ذوقِ شعری ناپختہ اور غیر تربیت یافتہ ہے، ادبی روایات اور تخلیقی لسانیات کا علم کمزور ہے تو اس کے جوابی ردِ ہائے عمل میں صلابت مفقود ہوگی نیز وہ لمحاتی معاملت کی بنیاد پر غلط، صحیح حکم لگا سکتا ہے۔

محض ادبی اور جمالیاتی معائر کی روشنی میں فنی حسن کی جستجو بھی ایک انتہائی پرکشش کارگزاری ہے۔ مگر بیش تر جمالیاتی نقاد لسانی جدلیت اور تخلیقی تفاعل کی باریکیوں کے مطالعے کو اپنے لائحۂ عمل سے جدا کر دیتے ہیں۔ حسن ان کے نزدیک مقصود بالذات ہوتا ہے اور فنی حسن سے ملنے والی مسرت بے لوث۔ مگر چہ جائیکہ کانٹ کے ورائے مقصد، تصورِ حسن کے پہلو بہ پہلو ان

علماء کی بھی کمی نہیں ہے جو حسن کو افادیت، مقصدیت اور اخلاق سے جوڑتے ہیں اور مختلف تعبیرات کی کثرت کے مطابق ان کے مطالعات کی سمتیں متعین ہوتی ہیں۔ بعض نقاد جمالیاتی اقدار کو اپنی کسوٹی ضرور بناتے ہیں مگر ان میں بیشتر وہ حضرات ہیں جو فنی شہ پارے سے روحانی یا داخلی رشتہ قائم کر کے محض تخلیقی تاثرات مرتب کر دیتے ہیں۔ اس معنی میں ڈی ایچ لارنس کے نزدیک:

> ''تنقید ایک ذاتی عمل ہے جس میں اوّل ذات اور جذبہ ہے۔ قدروں سے اس کا تعلق درجہ دوم پر ہے۔''

تخلیقی مطالعے کے ضمن میں اگر اس خیال کو کسی حد تک صحیح یا مناسب تسلیم کر بھی لیا جائے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ مطالعات کو جانچنے کی کسوٹی کیا ہوگی؟ تاریخ کے وسیع تر تسلسل کی روشنی میں اصناف و ادوار کی تقسیم و درجہ بندی کن اصولوں کی بنیاد پر کی جائے گی؟ ایک ہی ادیب کی مختلف تخلیقات سے پیدا ہونے والے متنوع اور متضاد تاثرات کو ایک واحدے میں ضم کرنے اور اس کی انفرادیت کو کوئی نام دینے کی غرض سے کن معیاروں کو بروئے کار لایا جائے گا؟ ایک ادیب کی شعری لسانیات اور تفکیری میلانات اگر ایک دوسرے سے مختلف اور ممتاز ہیں تو اس امتیاز اور اختلاف کو ایسے کن پیمانوں سے جانچا جائے گا؟ جو دوسروں کے لیے بھی قابلِ قبول ہوں۔ ایک عہد کی ترجیحات دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں یہی نہیں ایک عہد ہی میں ادیبوں کے رویوں اور نظریوں میں زبردست تفریق پائی جاتی ہے۔ اس صورت میں کن اصولوں کے مطابق ان کا تجزیہ کیا جائے گا؟ یا ان میں مطابقت قائم کی جائے گی؟

سائنس کا درس معروضیت ہے۔ وہ ہمیں یہ سکھاتی ہے کہ اپنی ذات کے تجربے اور جذبے سے پرے ہو کر چیزوں کو جانچیں اور پرکھیں۔ ادب کو جانچنے کے ضمن میں جہاں طبیعی علوم سے روشنی اخذ کی گئی ہے۔ وہاں سائنسی معروضیت ہی نہیں سائنسی نقطۂ نظر سے بھی کام لیا گیا ہے۔ اس قسم کی تنقید استقرائی یا استخراجی طریقِ کار کو اپنے مطالعے کے ضمن میں ایک رہ نما لائحہ عمل بنا لیتی ہے تاکہ بیش تر صورتوں میں وہ جذباتی مغالطوں سے محفوظ رہ سکے۔ بہ ظاہر سائنسی فہم کو بروئے کار لانے میں کوئی مضائقہ نہیں نظر آتا مگر سائنسی پیمانوں سے ادبی تخلیق یا تخلیقات کی تنقیح وتشریح بہت دیر اور دور تک ہماری صحیح رہنمائی نہیں کرسکتی۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ سائنس کی حد میں بشری اقدار کا تجزیہ ہے، نہ بحث، نہ ہی کوئی نظامِ قدر اُس کے لیے کوئی مسئلہ ہے۔ سائنس فرقِ نوعی کا علم مہیا کرسکتی ہے مگر درجاتی امتیاز کا تعین نہیں کرسکتی۔ استقرائی نقاد متعینہ

نظامِ معیار کو قبول کرنے کے بجائے ان معائر کی جستجو کرتا ہے جو خود اس تصنیف میں مضمر ہیں۔ اس طرح ایک تخلیق کے معائر پر تشکیل کردہ اصولوں کا اطلاق کسی دوسری تخلیق پر نہیں کیا جا سکتا۔ اس قسم کا مطالعہ تاریخِ ادب، تاریخ لسان، اصناف ادب، ادبی و غیرادبی نظریات و رجحانات حتیٰ کہ اسلوبیات، ساختیات اور ردتشکیل deconstruction کے ضمن میں بڑا مفید اور دلچسپ ثابت ہوا ہے اور ہو سکتا ہے۔ مگر مجموعاً اس سے تعین قدر کی امید ایک غلط دروازے پر دستک دینے سے مماثل ہے۔

تفہیم ادب کے ضمن میں سائنسی علم کی حیثیت سے جب نفسیات کا سہارا لیا گیا اور ادب و ادیب کی تحلیل نفسی کی گئی۔ کئی خیرہ کن نتائج برآمد ہوئے۔ شخصیت کی گرہ کشائی کا نسبتاً یہ ایک جدید تر اور ضابطہ بند علم تھا مگر اس نوع کے مطالعے کی بھی اپنی ایک حد ہے۔ تحلیل نفسی سے ادیب کے بعض مخفی گوشوں اور معنی کے نئے رشتوں تک رسائی ممکن ہے مگر وہ جمالیاتی و فنی اقدار کے محاکے کی متبادل نہیں بن سکتی۔ وہ ایسے کسی بھی سوال کا جواب مہیا نہیں کر سکتی جس کا تعلق خوب و زشت کی تمیز سے ہو۔

O

کسی عہد میں کوئی نظریہ یا تھیوری معاصر بصیرتوں کی خاص پہچان بن جاتی ہے۔ کسی دوسرے عہد میں کوئی دوسرا نظریہ اس کے وسیع تر تاثر کو مٹا دیتا ہے اور اس طرح نئے کے مقابلے پر پرانا ازکار رفتہ نظر آنے لگتا ہے۔ تاریخ کبھی ایک ہی صورت میں اپنے آپ کو نہیں دہراتی بلکہ دہرانے کے عمل کے معنی ہیں بہت سی چھوٹی بڑی تبدیلیوں کے بعد کسی ایک صورت کی بحالی اور بحالی میں ہمیشہ یکساں روی کا عنصر جلی عنوان کا حکم نہیں رکھتا بلکہ زمان و مکان کی تبدیلی یا طویل و خفیف وقفے کے بعد ہر پرانی صورت کسی نہ کسی سطح پر نئی ہی ہوتی ہے۔ نئی اس لیے کہ اس میں یقیناً بہت سے محسوس و غیر محسوس طور پر نئے عناصر بھی شامل ہو جاتے ہیں بلکہ ہوتے رہتے ہیں، کوئی تنقید کبھی حتمی یا آخری نہیں ہوتی وہ آخری ہو بھی نہیں سکتی۔ کیوں کہ اس کے سلسلۂ عمل کا راست تعلق تاریخ کے عمل سے ہے باوجود اس کے کبھی کبھی بعض ایسی تبدیلیاں بھی رونما ہوتی رہتی ہیں جن کے اسباب اکثر منکشف ہونے سے رہ جاتے ہیں۔ تنقید اسی معنی میں ایک مسلسل حرکت ہے اور جو حقائق و اوصاف نیز تخصیصات کو مناسب اسمائے صفات سے نوازتی رہتی ہے۔

○

اس خیال کے بھی اپنے معنی ہیں کہ تنقید ادب کے قاری/ قاریوں کو ادب یا کسی مخصوص ادیب و شاعر یا اس کی مجموعی فن/فن پارے کے بارے میں کوئی نظریہ یا رائے قایم کرنے میں معاون ہوتی ہے یا ذہنی فضا سازی کا کام کرتی ہے۔ ادب کا قاری بالعموم جزوی ہوتا ہے یعنی وہ اپنی روزمرّہ کی زندگی کے معمولات اور ذمہ داریوں سے تھوڑا وقت نکال کر ادب کی طرف رجوع ہوتا ہے۔ ادب اور ادب میں بھی فرق ہے۔ بیش تر قاری اُسی ادب کے متلاشی ہوتے ہیں جو انھیں زیادہ سے زیادہ لطف اندوزی کا سامان مہیا کر سکے۔ جسے پڑھنے اور سمجھنے میں انھیں کوئی دقت نہ ہو۔ بعض چیزیں، کیفیات اور جذبے اس کے روزمرّہ کے تجربے کا حکم رکھتے ہیں لیکن اسے وہ مہلت نہیں حاصل ہوتی کہ اُن پر تھوڑا رُک کر غور کر سکے اور ان کی قدر و قیمت جان سکے۔ ایسا ادب بھی ایک سطح پر اس کے ذہن اور جذبوں کو جِلا ضرور بخشتا ہے۔ زندگی کو کسی اور طریقے سے دیکھنے، سمجھنے اور بسر کرنے کی راہ اسے اس قسم کے ادب سے بھی ملتی ہے۔ لیکن ایسا ادب جس طریقے سے قاری کو فوراً اپنے آپ میں شریک کرلیتا ہے اس کے اپنے فریب ہیں۔ قاری اس کے وقتی عنصر اور وقتی معنویت کو بھی سمجھ نہیں پاتا۔ اس کے پاس فکر کا وہ پس منظر، اپنے تاثرات کو نام دینے والی مناسب زبان کی وہ قوت اور وہ تجربہ بھی نہیں ہوتا کہ اپنے خیالات کو ایک دعوے کے طور پر یک بستہ کر سکے۔ باوجود اس کے اس قسم کے قاریوں ہی میں سے ایسے قاری بھی نمودار ہوتے ہیں جو ایک عرصۂ دراز تک خالص تفریحی ادب پڑھ کر اوبنے لگتے ہیں کیوں کہ خالص تفریحی ادب میں ایک دوسرے کی گونج اسے اس قدر مانوس بنا دیتی ہے کہ وہ جتنا اسے وقت دیتا ہے پاتا اس سے کم ہے۔ اس قسم کا تحریری ادب، عجلت میں لکھا ہوا ادب ہوتا ہے۔ تکرار، سنسنی خیزی، سستی جذباتیت، فہم عامہ سے تطبیق کا رویہ، قاری کی توقعات پر پورا اترنے کی للک اور بے تابی، تکمیل کی جستجو، تحریر میں نظم و ضبط کی طرف سے بے پرواہی، تخلیقیت کا فقدان وغیرہ ایسے امور ہیں جو اسے ایک خاص سطح سے اوپر نہیں اٹھنے دیتے۔ تنقید ہی اُسے ادب اور ادب کا فرق بتاتی ہے کہ وقتی اور ہمیشہ زندہ رہنے والے ادب میں امتیاز کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ ہر تحریر کا 'حاصل' الگ کیوں ہوتا ہے؟ ان کے درجات میں اختلاف کیوں کر واقع ہوتا ہے؟ ایک تحریر کن وجوہ سے ہمیں بار بار قرأت کے لیے اکساتی ہے؟ وہ لطف اندوز بھی کرتی ہے، بے چین بھی کرتی ہے اور ہمیشہ کسی نہ کسی نئے زاویے سے ہم سے دوچار بھی ہوتی

ہے اور ہر بار ہماری یادداشت سے پھسل بھی جاتی ہے۔ وہ ایک چھلاوا ہی ہوتی ہے۔ ہر نقاد کے لیے اس کے معنی مختلف ہوتے ہیں۔ تجربہ یہی بتاتا ہے کہ قاری تخلیق سے تنقید کی طرف جاتا ہے یا تنقید سے تخلیق کی طرف۔ تنقید، رہ نما کا کام ضرور کرتی ہے لیکن وہ ہمیشہ ایسا نہیں کرتی۔ اکثر نقادوں کا سب سے بڑا عیب ہی یہ ہوتا ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے زعم میں مبتلا رہتے ہیں ان کی انانیت زدگی انھیں ایک خاص دائرے سے باہر کھلی فضا میں غور کرنے کی مہلت ہی فراہم نہیں کرتی۔ وہ بر خود غلط تصورات کے نشے میں سرشار خود کو راہِ راست ہی پر نہیں سمجھتے اپنی نیک نیتی کا ڈھونگ بھی اتنے اعتماد کے ساتھ رچاتے ہیں کہ دوسرا آناً فاناً ان کے رعب و داب میں آجاتا ہے اور پھر ان کے ارشاد کے آگے سرِ تسلیم خم کرنے ہی میں اپنی عافیت سمجھتا ہے۔ اس طرح کی صورتِ حال سے کوئی دور عاری نہیں ہے۔ شدت اور درجے میں فرق ہوسکتا ہے جیسا کہ ہمارے زمانے میں جہاں اعلیٰ درجے کی تنقید کی مثالوں کی کمی نہیں ہے وہیں ایسی مثالیں بھی وافر ہیں جو رہ نمائی کم گمراہ زیادہ کرتی ہیں۔ تنقید فضا سازی اور ذہن سازی سے زیادہ اپنے پندار اور اپنے تشخص کے تحفظ میں زیادہ سرگرداں ہے۔ ایک سطح پر خود فنا پذیری self-destruction کا وہ عمل جو فن کار کو اس کی ذات سے بلند درجہ تفویض کرتا ہے۔ نقاد کے نزدیک اس کے کوئی معنی نہیں ہوتے کیوں کہ نقاد تسلیمِ ذات کا جویا ہوتا ہے نا کہ اتلافِ ذات کا۔

تنقید کی زبان

ہم سبھی جانتے ہیں کہ ترسیل کے عمل میں زبان ایک بنیادی کردار ادا کرتی ہے۔ تنقید کی زبان جتنی معروضی اور علمی ہوگی اتنی ہی وہ قاری سے ذہنی یگانگت پیدا کرنے کی اہل ہوگی۔ یہ ضرور ہے کہ تنقید کی زبان چوں کہ علمی اور کسی حد تک فلسفیانہ نوعیت کی ہوتی ہے اس لیے اس قاری کے لیے وہ ایک مسئلہ ضرور بن سکتی ہے جو ادب سے تو نسبت خاص رکھتا ہے لیکن تنقید کو اپنی معاملت کا حصہ بنانے سے اسے کوئی غرض نہیں ہوتی۔ تنقید کے تعلق سے ہماری توقع یہی ہوتی ہے کہ اسے علمی ہونا چاہیے یعنی وہ ہمیں وہ سب کچھ مہیا کرے جس سے ہم محروم ہیں یا جو ہماری دسترس میں نہیں ہے یا ہم کچھ ایسی چیزیں جاننا چاہتے ہیں جو انکشاف کا درجہ رکھتی ہیں۔ تنقید عام معنی کے پہلو بہ پہلو کبھی خاص معنی کو دریافت کرکے ایک طرف اس فنی شہ پارے کو پہلے سے زیادہ ثروت مند بناتی ہے۔ دوسرے اپنے قاری کے تجربے کو بھی متمول کرتی ہے۔ یہ

اسی وقت ممکن ہے جب قاری تنقید کی اس زبان کی فہم رکھتا ہو جو سوسوا سو برس میں تدریجاً آسان سے مشکل ہوتے ہوتے، اکیسویں صدی کے اس دوسرے عشرے تک پہنچ کر بڑی تہہ دار اور پیچیدہ ہوگئی ہے۔

سوسوا برس پہلے کی تنقید کی زبان کے بارے میں اگر ہم کسی رائے تک پہنچنا چاہتے ہیں تو شبلی اور امداد امام اثر سے زیادہ حالی ہماری بہتر رہنمائی کر سکتے ہیں۔ یوں بھی حالی ہمارے پہلے نقاد ہیں اور انھیں یہ علم تھا کہ وہ کوئی نئی چیز لکھ رہے ہیں۔ وہ نئی چیز کچھ اور نہیں تنقید ہی تھی اور مقدمہ شعروشاعری ہماری ادبی تنقید کی تاریخ میں پہلا تنقیدی کارنامہ تھا۔

قطعیت کو حالی کی زبان کا خاص جوہر کہنا چاہیے۔ دلیل کو کس طریقے سے ادا کیا جاسکتا ہے۔ کسی ایک مسئلے کو لے کر بڑی آہستگی اور صبر کے ساتھ کسی نتیجے تک کس طرح پہنچایا جاسکتا ہے۔ ہر پیراگراف میں متن کو کس طور سے مربوط اور جامع و مانع رکھا جاسکتا ہے۔ قاری کو قائل و مائل کرنے کے لیے زبان کو کن آلات کی ضرورت ہوتی ہے؟ تجزیے کے عمل میں معروضیت کیا رول انجام دیتی ہے؟ گہری سنجیدگی اور اپنے اہداف پر کیونکر قایم رہا جاسکتا ہے؟ ان تمام سوالوں کے جواب 'مقدمہ شعروشاعری' میں زبان کا عمل اور متن میں جمالیاتی تنظیم مہیا کرتی ہے۔ حالی نے غالباً اس راز کو بخوبی سمجھ رکھا تھا کہ زبان کی فطرت میں خودروی کا بھی ایک عنصر ہوتا ہے جو ہمیشہ تخلیقی ادب میں انکشافات سے معمور دنیائیں خلق کرنے کی طرف مائل رہتا ہے۔ تخیل کی سرگرمی یا تخیل کا تفاعل انھیں اور نامانوس بنا دیتا ہے۔ تنقید کے عمل میں زبان کے اس خودرَو عمل پر کس طرح ضرب لگائی جاسکتی ہے۔ حالی، خود بھی شاعر تھے تنقید ان کے لیے ایک نیا تجربہ تھا، باوجود اس کے انھوں نے نثر کے بنیادی تقاضوں سے اَن دیکھی نہیں کی۔ ان کا مقصد بھی زیادہ سے زیادہ لوگوں تک اپنی بات پہنچانا تھا۔ اس مقصد کو ذہن میں رکھیں تو حالی کی نثر میں جو قطعیت اور استدلال کا گہرا رنگ پایا جاتا ہے۔ اس کا جواز خود مقدمے کے ہر جزو میں مضمر ہے۔

حالی کی زبان اپنے عہد کی ایک مثالی علمی اور تنقیدی زبان ہے۔ اس زبان کو احتشام حسین، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، ممتاز حسین، محمد حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، وزیر آغا اور شمیم حنفی کی تنقید کی زبان کے پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھیں تو پتہ چلے گا کہ حالی بہت پیچھے رہ گئے ہیں۔ حالی کی تحریر میں جو جمالیاتی نظم وضبط اور موضوع ومسئلے کو مرکز میں رکھ کر درجہ بدرجہ نتیجہ اخذ کرنے کا جو رویہ ہے اس کی اہمیت آج بھی ہے۔ تاہم تنقید کی زبان وقت کے ساتھ

بے حد مجرد ہوتی جا رہی ہے۔ اس میں کئی علوم کی اصطلاحات رچ بس گئی ہیں۔ مغرب کی ترقی یافتہ زبانوں میں جن علمی، ادبی اور تنقیدی تصورات نے نشو و نمو پائی ہے انھیں پوری طرح اپنی فہم کا حصہ بنانے میں جو دشواریاں واقع ہوتی ہیں وہ اپنی جگہ لیکن اس سے بڑی دشواری ہماری زبان میں ان کی ترجمانی ہے۔ اردو تو ایک طرف، دریدا کے جو انگریزی ترجمے ہیں ان کے بارے میں بھی یہی کہا جاتا ہے کہ وہ بھی اغلاط سے پاک نہیں ہیں۔ میں کسی اردو ترجمے کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ میری نظر میں اردو کا وہ سارا تنقیدی ادب ہے جس میں مغرب سے بہت کچھ اخذ کیا گیا ہے اور یہ سلسلہ پورے زور و شور کے ساتھ جاری بھی ہے۔ ہماری تنقید کی زبان میں غالباً پیچیدگی کا ایک سبب یہ بھی ہے۔ دوسرا انگریزی جملوں اور عبارتوں کی ساخت نے بھی ہمارے نثری اسالیب پر کافی گہرا اثر قایم کیا ہے۔ انگریزی علمی زبان بے حد مجرد اور دقیق ہے۔ جو علمی ہی نہیں بین العلومی بھی ہے۔ انگریزی میں تنقید لکھنے والا یہ مان کر چلتا ہے کہ اس کا قاری بہت سی ضمنی باتیں پہلے ہی سے جانتا ہے۔ کئی نسلوں کا سلسلہ ہے جو عمومی جلا کاری سے گزر چکا ہے۔ تخلیقی ادب کے ساتھ تنقیدی ادب کو پڑھنا اس کے معمولات کا ایک حصہ ہے۔ وہ اس سے لطف لیتا ہے مزید علم حاصل کرتا ہے اور سوال قایم کرتا ہے۔ ہمارا قاری کبھی کبھار تنقیدی ادب کو پڑھنے کی زحمت کرتا ہے۔ اس لیے وہ اس چیز سے بڑی حد تک بے خبر رہتا ہے کہ تنقید کی زبان اب ارتقا کی کس منزل پر ہے اور اپنی بے خبری کے باعث تنقید اور اس کے درمیان کس قدر بُعد پیدا ہو گیا ہے؟ یہ بُعد اسی وقت کم سے کم ہو سکتا ہے یا دور ہو سکتا ہے جب تخلیقی ادب کے ساتھ تنقیدی ادب بھی اس کی قاریانہ معمولات کا حصہ بن سکے۔

بین العلومیت، تکثیریت اور تنقید

زندگی اور فطرت کے بارے میں جو دریافتیں عمل میں آتی رہتی ہیں اور جو مزید دریافتوں کے لیے اکساتی ہیں انھیں آگاہیوں کو ثروت مند کرنے کی غرض سے ایک تنظیم دی جاتی ہے۔ اس قسم کی تنظیم عام و خاص دریافتوں، معلومات اور آگاہیوں میں جو انتشار و بے ترتیبی ہے اسے دور کر کے ایک مرکز پر لانے کی سعی کرتی بلکہ انفرادی اور اجتماعی احساسات کو از سرِ نو مرتب بھی کرتی ہے اور تہذیبی تراش خراش کا کام بھی انجام دیتی ہے۔ دریافتوں اور آگاہیوں کی تنظیم کا عمل اسے ایک ڈسپلن (شعبہ علم) میں بدل دیتا ہے۔

ہر شعبہ علم کا اپنا ایک ڈسپلن ہے۔ ڈسپلن کے معنی ہی ضابطہ بندی اور علم کے ہیں جس کا ایک دستور العمل یا کوئی نہ کوئی ایسا لائحۂ عمل ضرور ہوتا ہے جو اسے فکری انتشار اور بدنظمی سے محفوظ رکھتا ہے۔ کسی بھی علم یا شعبہ سے متعلق اقدار و معیار یا قواعد اور اصولوں کی تشکیل کا عمل کئی زمانوں پر محیط ہوتا ہے۔ ان ضابطوں کی ہر آخری شکل، اضافی شکل ہی ثابت ہوتی ہے۔ ذہن انسانی کی سرگرمی اور ذوقِ جستجو ہمیشہ ان میں ترمیم اور اضافے کرتی رہتی ہے۔ علاوہ اس کے تمام شعبہ ہائے علم اپنے اپنے مخصوص نظامِ عمل کے باوجود ایک دوسرے کی تحقیقات، انکشافات، مخاطبات اور جدلیاتی اعمال سے بہت کچھ اخذ و قبول بھی کرتے ہیں اور بہت کچھ اپنے قواعد میں چھٹنی کرنے پر مجبور بھی ہوتے ہیں۔ ان علوم میں بہ ظاہر نا آہنگیوں میں بہ باطن کئی سطحوں پر ہم آہنگی کی ایسی صورتیں ہمیشہ ممکنات میں سے ہوتی ہیں جن کا قصد ہی مختلف النوع تضادات و تناقضات کو نئے مرکبات میں ڈھالنا ہوتا ہے۔ اس طرح علم کی ہر تنظیم کو بعض عنصری اشتراکِ ماہیت یا اقدارِ مشترک کے اعتبار سے کسی نہ کسی نئی تنظیم کا جزو بننا پڑتا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ہر علم open-ended ہوتا ہے۔ وہ جدلیاتی عمل سے گزر کر پہلے سے زیادہ افادہ بخش، کارگر اور ثروت مند ہو جاتا ہے یا ہوتا رہتا ہے کیوں کہ جدلیاتی عمل ایک سلسلۂ جاریہ کا حکم رکھتا ہے۔ ایک معنی میں ڈسپلن تربیت یا سیکھنے سکھانے کے عمل سے متعلق ہے۔ دوسرے استعاراتی معنی میں علم اور شعبہ سے بھی مراد لی جاتی ہے۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ فلاں شخص کا فلاں ڈسپلن سے تعلق ہے تو اس کا یہی مطلب ہوتا ہے کہ اشارہ کسی خاص علم یا کسی خاص شعبے کی طرف ہے۔ دوسرے معنی میں ڈسپلن طاقت (پاور) کا استعارہ بھی ہے۔ یہ دونوں رشتے ایک دوسرے سے متصادم بھی ہیں اور استاد و شاگرد یا مذہبی پیشوا اور ان کے اطاعت گزاروں کے مابین ایک خاص قسم کے تعلق کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔

ڈسپلن کی روایتی مطلقیت، خودکوشی اور نام نہاد مرکزیت کو بین العلومیت تہس نہس کرتی اور ایک ایسا متبادل تصور فراہم کرتی ہے جو جمہور اساس اور حرکی ہوتا ہے۔ جس میں وہ سب کچھ ہوتا ہے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو مطمئن کر سکے۔ اسی لیے بیسویں صدی میں اکادمیاتی سطح پر جہاں شعبہ ہائے علوم کے حدود اور درجہ بندی کے تعین کی مساعی تیز تر ہوئیں وہیں ان حدود اور درجہ بندیوں کو اضافی اور عارضی بھی قرار دیا گیا کیوں کہ انسانی فکر کی جدلیت ہمیشہ علم کی نئی تنظیم و تشکیل کا تقاضہ کرتی ہے جو جبر کی صورت بھی ہے اور جسے بالآخر بین العلومیت میں ضم ہو جانا ہے۔

نئی پیوندکاریاں یا نئی توسیع کار صورتیں ایک طرف علم کی لچک داری اور تغیر پذیری کا ثبوت فراہم کرتی ہیں تو دوسری طرف بین العلومیت interdisciplinarity کو راہ بھی دیتی ہیں۔ قدیم میں عموماً علم کے خواص متعین تھے۔ ان کی نئی تشکیل کے عمل کو مناسب نہیں خیال کیا جاتا تھا۔ بیسویں صدی میں نہ صرف یہ کہ مختلف علوم کے حدود وسیع ہوئے بلکہ ان سے نئے علوم کی شاخیں بھی پیدا ہوئیں۔ علوم کے اطلاق، ان کی عملیت اور ان کے مقاصد کی وسعت نے انھیں پہلے سے کہیں زیادہ حساس اور ادق ہی نہیں متمول بھی بنایا۔ بین العلومی تناظر نے ادبی مطالعوں کے ضمن میں جن دوسرے دائرہ ہائے علوم کی طرف متوجہ کیا ان میں تہذیبی مطالعات کے علاوہ فلسفہ، نفسیات، تاریخ، انسانیات، سماجیات اور جغرافیہ جیسے علوم انسانیہ کے علاوہ طبیعیاتی علوم کی بھی خاص اہمیت ہے۔

اس معنی میں علوم انسانیہ اپنی بعض صورتوں میں ایک دوسرے سے مختلف اور منفرد ہیں۔ بعض صورتوں میں ایک دوسرے میں پیوست بھی ہیں اور ایک دوسرے پر انحصار بھی رکھتے ہیں۔ مختلف علوم کے کسی ایک یا ایک سے زیادہ سطحوں پر ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہونے کے معنی ان کی باہمی نفوذ پذیری اور اثر پذیری کی وہ صلاحیت ہے جو ایک دوسرے کے اجنبی عناصر کو پیچھے دھکیل دیتی ہے اور ایک دوسرے میں جذب و قبول کی اہلیت کو جلا بخشنے میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔

بین العلومیت کسی تحریک کا نام نہیں ہے۔ نہ ہی ایک مستقل تنازعے کی صورت میں اسے بار بار بحث کا موضوع بنایا گیا۔ وہ حضرات جو ہر شعبہ علم کا تعین ایک قطعی علیحدہ منصب کے طور پر کرتے ہیں یا کسی بھی علم کی تخصیص کے حدود کو حتمی قرار دیتے ہیں ان کی تعداد یا تو بہت کم ہے یا ان کے جواز میں بھی کوئی نہ کوئی ایسا پہلو ضرور ہوتا ہے جو انھیں سخت گیری کے الزام سے بچا لیتا ہے۔

موجودہ وقتوں اور بالخصوص بیسویں صدی کے نصفِ آخر میں علم کی ہر سطح اور ہر شعبے میں جس تیزی اور شدت کے ساتھ تبدیلیاں واقع ہوئیں اور اضافیت نے جس طور پر قبولیت عامہ کا درجہ اختیار کیا اُسے کسی دوسرے عہد کی تبدیلیوں کے تناظر میں دیکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ تکمیلیت، دائمیت اور ہمیشگی محض ایک بھرم ہے۔ ہر شعبہ علم اور ہر نظریے کو کسی نہ کسی نئے چیلنج کا سامنا ضرور کرنا پڑا ہے۔ ہر رجحان اور ہر نظریے کا اثر جلد یا بدیر زائل ہونے لگتا ہے یا کسی

دوسرے نظریے کے اژدہام میں اُسے ضم ہونا پڑتا ہے۔ ردّ و تنسیخ کے عمل سے ماضی کا بھی کوئی دور خالی نہیں ہے لیکن صداقت، جواز اور دلیل کو جس طور پر ہمارے وقتوں میں استحکام نہیں ہے اتنا کبھی نہیں ہوا۔ فلسفہ اور مختلف علوم ادبی مطالعات کے طریقوں پر ہمیشہ اثر انداز ہوئے ہیں۔ موجودہ ادوار میں مختلف نوع کے نظریاتی تناظر میں روایتی طریقِ مطالعہ کو کئی قسم کے چیلنج کا سامنا ہے۔ نظامِ بدیعیات تو ادبی مطالعے کا محض ایک پہلو ہے جس کے اپنے حدود اور اپنا اختصاص ہے۔ اس کے برعکس ادبی مطالعے کو ایک وسیع تناظر عطا کرنے والے اُن تصورات و نظریات کی زیادہ اہمیت ہے جن کے اکثر کسی دوسرے شعبہ علم سے پھوٹے ہیں۔

○

ہمارا سماج تکثیری ہے بلکہ پوری دنیا ایک تکثیری سماج ہے، جو مختلف النوع تہذیبوں، مسلکوں، زبانوں اور حتیٰ کہ ادبوں literatures کی کثرت کے علاوہ نظریات کی سطح پر بھی کثرت بیز گونا گونی کا مظہر ہے۔ کثرت کے معنی قطعاً یہ نہیں ہیں کہ ان نظریات کے مابین صرف بُعد ہی بُعد ہے یا خارجی یا داخلی سطح پر یہ کسی بھی مماثلت یا مطابقت کے پہلو سے عاری ہیں۔ ایسے کئی اجزاء و عناصر ہیں جو وقت کے تقاضوں کے ساتھ ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں، ایک دوسرے سے متصادم ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ انسانیات کی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ تاریخ کا جبر کبھی بے حد خاموشی اور کبھی بے حد شور کے ساتھ چیزوں کی ماہیت، ان کے خواص اور ان کی واحدیت کو یکساں صورت میں قایم نہیں رہنے دیتا۔ کوئی علم، کوئی ادبی یا غیر ادبی نظریہ نہ تو پوری طرح معصوم ہے اور نہ بے میل۔ متن ہمیشہ شمولیت کے باب وا رکھتا ہے۔ اس میں کچھ نہ کچھ شامل ہوتا رہتا ہے اور خود بھی دوسرے متون کا حصہ بنتا رہتا ہے۔ باوجود اس کے ہر شعبۂ علم یا ہر نظریے کے بعض ایسے اجزا بھی ہوتے ہیں جن سے ان کا کوئی نہ کوئی تشخص ضرور قایم ہوتا ہے۔ شناخت کی یہ صورت ہی انھیں ایک علیحدہ وجود اور منصب کرتی ہے۔

○

ادبی تاریخ کے ہر دور کے ادب کے اپنے کچھ امتیازات ہوتے ہیں۔ اس قسم کے امتیازات اس دور کا تشخص بھی قایم کرتے ہیں جنھیں ہم اس دور کا جلی عنوان کہہ سکتے ہیں۔ یہی صورت تخلیقی ادب کے پہلو بہ پہلو ادبی تنقید میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ قدیم میں بیش تر

تنقید اپنے اصول تخلیقی ادب سے اخذ کرتی تھی۔ پچھلی کئی صدیوں کی تنقید (خصوصاً مغرب) نے تخلیقی ادب سے زیادہ فلسفیانہ رجحانات کو بنیاد بنایا ہے۔ تنقید کے اس عمل نے تفہیم اور تجزیے کے عمل میں کشادگی ضرور پیدا کی ہے۔ تنقید کے حوالے سے ہم ایک وسیع تر دنیا سے متعارف ہوتے ہیں۔ ہم ان بصیرتوں کے تجربے سے گزرتے ہیں جنھیں کسی علم سے جلا ملی ہے یا زندگی کے حواسی اور تعقلی تجربوں کی وہ زائدہ و پروردہ ہیں۔ حد وہاں قایم ہوجاتی ہے جب ادبی تنقید گویا کسی علم کی تشہیر کا منصب ادا کرنے لگتی ہے اور خود تنقید نگار کے تخیل کی سرگرمی ماند پڑ جاتی ہے۔ تنقید نگار کے لیے بھی ذہنی و ضمیر کی آزادی اتنی ہی لازمی ہے جتنی تخلیقی فن کار کے لیے۔

اس طرح نقادانِ فن جب تاریخی، سماجی، سیاسی اور ادارہ جاتی سیاقات کو تخلیقی ادب سے اخذ کرتے، ان کو ادب کا ایک ناگزیر جزو سمجھتے اور انھیں کو تنظیم معنی کا بنیادی سرچشمہ قرار دیتے ہیں تو وہ ادب کو اتنا ہی جھٹلاتے ہیں جتنا وہ نقاد جو خالص جمالیاتی اندازۂ قدر پر اپنے ایقان کی بنیاد رکھنے میں زیادہ بے صبرے نظر آتے ہیں۔ فن کو نہ تو دنیا سے منقطع کر کے دیکھا جاسکتا ہے جو اس کا سرچشمہ ہے اور نہ ہی ان تھیوری سازوں کو کلیتاً غیر متعلق قرار دیا جاسکتا ہے جو تخلیقی زبان اور کسی بھی نثری یا شعری فن پارے میں نظامِ ہیئت کو مسئلے کے مرکز میں رکھتے ہیں۔ انسانیت پسندوں کی قدر شناسی کا منصب بھی معنی کے ایک جہانِ نو کی جستجو ہی ہوتا ہے جن کی نظر میں ادب ان کے نزدیک ایک ethical whole کا حکم رکھتا ہے لیکن ایک حد کے بعد ان کا یہ نظریہ بھی ادب کی حقیقی معنویت اور قدر کو کم زور کر دیتا ہے۔ فن کو ملفوظی ساخت ماننے والے متن میں زبان کے تکنیکی پہلوؤں ہی سے سروکار زیادہ رکھتے ہیں۔ قواعدی ساختوں اور پھر انھیں اپنے تشریح میں اعداد و شمار کے طور پر کام میں لینے اور یہ سمجھنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ ادبی تخلیق کوئی سرّی اور خالص لاشعوری عمل نہیں ہے بلکہ وہ ایک عام باہمی مخاطبے کی صورت ہے۔ لیکن اس قسم کے تجزیاتی عمل میں اُن محسوسات کے سانچوں سے صرف نظر کرنے کی گنجائش برقرار رہتی ہے جو لفظوں کو سوکھے پنجر کے الزام سے بچا سکتے ہیں۔ تکثیریت ان تمام طریق ہائے کار کی توثیق کرتی اور ہر نظریے کو اس کے خاص تشخص کے ساتھ قبول کرتی ہے۔ کیونکہ کسی بھی معروض کی تفہیم میں ہر طریق کار ایک موثر اور بالقوۃ برابر کی قدر رکھتا ہے۔ کسی بھی فن پارے یا معروض کے کئی تہذیبی متعلقات اور تاریخی حوالے ہوتے ہیں اس لیے اس کی

تفہیم کسی ایک حوالے سے مناسب نہیں اس لیے تکثیریت کا اصرار کئی طریق ہائے کار پر ہے۔

تکثیریت کے برخلاف بین العلومیت کے تئیں معنی خود ایک بین العلومی تشکیل ہے۔ ہم اپنی روزمرہ کی زندگی میں بھی لاشعوری طور پر بین العلومی ہوتے ہیں۔ بہت کچھ ہم سمجھتے ہیں بہت کچھ نہیں سمجھتے۔ بس مان کر چلتے ہیں کہ معنی ہمارا شعوری انتخاب نہیں ہوتا۔ بین العلومیت تمام نظریات اور تمام علوم کے حدود رسا و اثر کو تسلیم کرنے کے باوجود انھیں اپنے میں حل کر کے جس ترکیبی صورت میں متشکل ہوتی ہے اُسے بین العلومی کہتے ہیں۔ تکثیریت یہ بھی کہتی ہے کہ کوئی ایک نظریہ، کوئی ایک طریق کار تفہیم کے عمل کے لیے مناسب ہوسکتا ہے نہ موزوں۔ اس لیے بہر حال بہت سے تفہیماتی رویوں کو قبول کر کے چلنا ہماری مجبوری ہے۔ چوں کہ ہر رویہ اپنے طریق کار کا تعین کرتا اور اپنے طور پر تعریفیں مقرر کرتا ہے۔ اس لیے طریق ہائے کار میں تنوع اور کثرت کا پیدا ہونا ایک لازمی امر ہے۔ تکثیریت اسی معنی میں کسی بھی اعلیٰ اور مثالی طریقِ کار super method کے تصور کو رد کرتی ہے۔

بین العلومیت بھی یہ تسلیم کرتی ہے کہ مختلف لوگ اپنے ذہن میں چیزوں اور معروضات کا ایک علیحدہ تصور اور خاکہ رکھتے ہیں۔ جو ان کی اپنی دلچسپیوں، رویوں اور کسی علم سے حاصل شدہ تجربوں کا مظہر ہوتا ہے۔ کسی ایک نظریے یا علم کی روشنی میں پریم چند کا مطالعہ کسی اطمینان بخش نتیجے تک نہیں پہنچا سکتا اور نہ ہی اقبال کسی ایک رویے پر پورا اتر سکتے ہیں۔ 'آگ کا دریا' کا سراغ صرف تاریخ، صرف فلسفے، صرف عمرانیات یا صرف سیاسیات کی راہ سے لگانے کے معنی اپنے آپ کو ایک نئے فریب میں مبتلا کرنے کے ہیں۔ غالب کو اپنی فہم کا حصہ بنانے کے لیے بہ یک وقت کئی رویوں سے کام لینا ناگزیر ہے۔ کسی ایک حاوی رجحان کو تمام طرح کی روشنیوں کو منبع سمجھ لینے اور اسی کو ایک مثالی اور مستحکم قدر تسلیم کر لینے سے ایک محدود قسم کے معنی تک تو رسائی ممکن ہے لیکن ایسے بہت سے امکانات کی فہم سے ہم محروم ہو جاتے ہیں جن میں متبادلات کی ایک دنیا آباد ہے۔

مختلف علوم و نظریات کو مخلوط و ہم آمیز کر کے ہی تنقید ایک بہتر کردار ادا کر سکتی ہے۔ چوں کہ تخلیقی ادب کا کردار بھی بین العلومی ہوتا ہے۔ اس لیے محض کوئی ایک نظریہ، محض کوئی ایک مخصوص تصور، محض کوئی ایک علم، کسی بھی تخلیقی فن پارے کے تقاضوں سے بخیر و خوبی عہدہ برآ نہیں ہوسکتا۔ غالباً ہماری آئندہ ادوار کی تنقید کو بین العلومیت سے ایک نئے معنی کے ساتھ رشتہ قایم

کرنا اس کی مجبوری ہوگی۔ اس ضمن میں ایک راہ ادب کے سماجیات سے اور دوسری تہذیبی مطالعے سے ہو کر جاتی ہے۔

O

بین العلومی عمل کے تحت سماجیاتی تصورات اور مشتملات و مواد کا اطلاق ادب پر کیا ضرور جاتا ہے لیکن یہ عمل دوسرے علوم انسانیہ اور سماجی علم کے مشتملات سے ترکیب پاتا ہے۔ یہی نہیں ادب کی سماجیات میں جمالیاتی پیچیدگی کی تفہیم اور تجزیے کا بھی خاص مقام ہے۔ اس کے نزدیک ادب کلچر کا ایک خاص زُمرہ ہے لیکن ادب کی یہ تخصیص سماجیاتی معنی کے ساتھ مشروط ہے۔ اصلاً ادب کی سماجیات ایک مرکب ہے جو بہترین تجربی اور سماج کے بارے میں معلومات افزا سماجی عناصر کے ساتھ متنی اور ادبی تنقید کی نظری بصیرتوں سے تشکیل پاتی اور عمل تفہیم میں متنی نزاکتوں اور باریکیوں کو بھی ایک ہی سطح پر رکھتی ہے۔ کیوں کہ ہر متن یا یہ کہیے کہ ادبی متن اپنی بعض منفرد خصوصیات رکھنے کے باوجود دوسری سماجی ساختوں میں سے ایک سماجی ساخت ہے۔
سماجیاتی مطالعہ چوں کہ بین العلومی مطالعہ ہے اس لیے اس کے تحت تفہیم میں بہ یک وقت کئی دوسرے تفہیمی طریقوں کو کسی ایک واحدے میں ڈھال کر کام میں لیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس تکثیری طریق تفہیم میں یہ نہیں کیا جاسکتا کہ ن۔ م۔ راشد کی کسی نظم یا شمس الرحمٰن فاروقی کے ناول 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کی تفہیم میں سماجیاتی تفہیمی طریق کار اور ادبی و جمالیاتی تفہیمی طریق کار کو ایک ساتھ عمل میں لایا جاسکے۔ فاروقی کے ناول کی شروع سے آخر تک جو لسانی اور ساختی تنظیم ہے اس کا تعلق جمالیاتی حسیت کے سروکاروں سے ہے۔ دوسرا وہ گنجان اور محیط پہلو ہے جو متن کے تحت اندر تحت تہذیبی، تاریخی اور عمرانی سروکاروں سے تعلق رکھتا ہے۔ بہت سے تاریخی کرداروں کو از سرِ نو خلق کرنے کا وہ رویہ جو ان کرداروں کو ایک نیا جمالیاتی نظم عطا کرتا ہے اور ان کے نفسی وجود کو ایک نئے معنی فراہم کرنے کے درپے ہے۔ تاریخ کو ایک نئی اور نامانوس تاریخ میں بدل دیتا ہے۔ جس طرح تاریخ کی تاریخیت قرۃ العین کا مقصودِ ہدف تھا بالکل اسی طرح فاروقی کے ناول کا بنیادی مقصودِ ہدف تاریخ کی تاریخیت ہے۔ جس میں سماج اور تہذیب کے سارے متماثل و متغایر اجزا شامل ہیں۔ فاروقی کی زبان، خود لسانیاتی اور عمرانیاتی تفہیم کی متقاضی ہے جو بیسویں اور اکیسویں صدی کے محاورے سے ایک علیحدہ تصویر پیش کرتی ہے۔ ناول میں ان ادوار کی سماجی اور تہذیبی ساختوں اور حتیٰ کہ اقتصادی اعمال کا پہلو بہ پہلو مطالعہ

ہمارے لیے بعض کئی نئی حیرتوں کا منبع ثابت ہوسکتا ہے۔اس طرح 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' ایک ادبی ساخت بھی ہے اور بہ یک وقت سماجیاتی نمونۂ فن بھی۔اس بحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

1. نظری/تجربی تفریق کی نوعیت بناوٹی اور جعلی ہے۔
2. اس اکادمیاتی مفروضے کے کوئی معنی نہیں کہ دانش ورانہ عمل اور مادی حقیقت میں ایک قطعی قسم کی تفریق ہوتی ہے۔
3. وہ تمام روایات جن کا تعلق رومانویت، اثباتیت، جدیدیت یا مارکسیت سے ہے بعض معنی میں ایک دوسرے سے متصادم سہی لیکن یہ سب ہمارا علمی اور دانش ورانہ ورثہ ہیں۔

ہم کسی فن پارے کو اگر تہذیبی ساخت سے تعبیر کرتے ہیں تو اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ تہذیب کا سیاق بھی وہی ہے جو سماج کا ہے۔ جو سماج کا سیاق ہے وہی تہذیب کا سیاق ہے۔ تاریخی، جغرافیائی، سیاسی، اقتصادی سیاقات کے علاوہ روزمرہ زندگی کے معمولات اور تہذیبی اعمال بھی ایک ہی سیاق کا حصہ ہیں۔ایک طرح سے سماجی سطح پر تبدیلی کی صورتیں، نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی رشتے، پاپولر کلچر کی سیاست، بازارکاری، قومیت کے مسائل، ماورائے قومیت اور عالم کاری، صنفی اور جنسی تشخص، پاور کی ہمہ گیر تنظیم، نسلی اور طبقاتی تفریقات وغیرہ سارے موضوعات و مسائل سماجی اور تہذیبی مطالعے کے دائرے کی چیزیں ہیں۔اسی لیے تہذیبی مطالعہ بھی اپنے عمل میں ایک ساتھ کئی طریق ہائے کار کا ملغوبہ ہے۔ ادبی تنقید جو اکثر کسی خاص نظریاتی محکومی کو اپنا منصب اولین سمجھتی رہی ہے اور اسی میں اسے بیش از بیش سہولت اور طمانیت کا احساس بھی ہوتا رہا ہے۔تہذیبی مطالعہ یا کسی بھی فن پارے کا سیاقی مطالعہ اس کی یکساں روی کے تئیں ایک چیلنج سے کم نہیں ہے۔شعری لسان و قواعد کا علم تنقید کے پیچیدہ عمل میں کام ضرور آتا ہے اور آسکتا ہے لیکن تنقید کے وسیع تر منصب میں محض اسی کو ناگزیر قرار نہیں دیا جاسکتا۔تنقید تو اثر اسی وقت ہوتی ہے جب وہ ادب کے سیاقی مطالعے کو بھی اپنی ترجیحات میں جگہ دیتی ہے۔

تنقید کا عمل اور تدریجی پیرابندی

ادبی تنقید کا اپنا ایک متن ہوتا ہے اور متن کی ایک تدریجی تکنیک ہوتی ہے۔کوئی مسئلہ،

دعویٰ یا توضیح وتنقیح طلب امر یا امور ہوتے ہیں یا بعض ایسے نکتے ہوتے ہیں جنھیں بار بار اور کبھی کبھی ہر دور میں بحث کا موضوع بنانا تنقید کی مجبوری ہوتی ہے۔تنقید کے عمل میں دلائل کو بتدریج پیرابندی کے ساتھ اس طور پر مرتب کرنا اور بنیادی مسئلے کو مرکوزِ نظر رکھ کر درجہ بہ درجہ مراحل طے کرنا، بذاتہٖ جمالیاتی نظم وضبط کا متقاضی عمل ہے۔فوری نتیجے اور حتمی فیصلے کی جستجو یا کسی بھی مرحلے سے سرسری گزرنے کے عمل یا عجلت پسندی کا رویہ استدلال کی کم زوری پر منتج ہوتا ہے۔ایسا کوئی بھی ڈسکورس اِدھر کا رہتا ہے نہ اُدھر کا۔ یہ چیز اُن نئے نقادوں کی یہاں زیادہ دکھائی دیتی ہے جنھیں مقالے میں جمالیاتی تنظیم کو برقرار رکھنے کا ہنر نہیں آتا۔انھیں موضوع ومسئلے کو یکسوئی اور یکجائی کے ساتھ پیش کرنے کا وہ سلیقہ بھی نہیں ہوتا جس سے تحریر کا قماش غیر متعلق اجزا سے محفوظ رہتا ہے۔جو نقاد قطع وبرید کی صلاحیت یا جرأت نہیں رکھتا اس کی تحریر متفرق خیالات وتصورات کا انبار بن کر رہ جاتی ہے۔اسے کسی ایک عنوان کے تحت اخذ نہیں کیا جا سکتا۔

○

ہمارے نقادوں کا ایک بڑا حلقہ فروعی مسائل میں زیادہ الجھا ہوا ہے۔تنقید میں گہری سنجیدگی، مطالعے کو ایک ڈسپلن کے ساتھ رقم کرنے کا طور، ادب کے بنیادی اور تنازعاتی مسائل کی اہمیت اور کلاسکس کو ایک نیا نام دینے کی مساعی کا جیسے فقدان ہے۔ہماری تنقید میں اس فلسفیانہ تفکر کی بھی زبردست کمی ہے جس سے معنی کی نئی راہیں وا ہوتی ہیں، ادراک کو ایک مختلف نظم میسر آتا ہے، جواز کی کئی غیر متوقع صورتیں رونما ہوتی ہیں اور امتیازات قایم کرنے کے نئے سراغ دستیاب ہوتے ہیں۔فلسفیانہ ذہن خالص ادبی ذہن سے زیادہ بصیرت رکھتا ہے۔معنی نہیں معنی کے جھرمٹ اس پر منکشف ہوتے ہیں۔اُن سارے رشتوں کی جستجو اس کے منصب میں شامل ہوتی ہے جنھیں معانی کا سرچشمہ کہا جا سکتا ہے۔ اگرچہ اس قسم کی اکثر جستجوئیں ایک دھند سے شروع ہوتی ہیں لیکن آہستہ آہستہ دھند چھٹتی چلی جاتی ہے اور معنی کے نئے نئے امکان روشن ہوتے چلے جاتے ہیں۔ایک علم یا کسی ایک مکتبِ فکر یا کسی ایک نظریے کو جب بھی تفہیم کی اساس کے طور پر اخذ کیا گیا ہے ادب فہمی کے حق میں زیادہ کارگر ثابت نہیں ہوا۔فلسفیانہ فکر کے معنی فلسفہ بطور علم یا فلسفیانہ خیالات کے نہیں بلکہ سوچنے کا وہ طریق ہے جو چیزوں کو ان کے وسیع تر سیاق میں دیکھنے اور سمجھنے کی ترغیب دیتا ہے اور معنی کے ان

قریب و بعید متعلقات کو کسب کرنے کی سعی کرتا ہے جو بظاہر اوجھل ہیں لیکن متن کے باطن یا تحت المتن میں کہیں واقع ہیں۔ چیزیں جو بظاہر دکھائی نہیں دیتیں اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ کوئی وجود ہی نہیں رکھتیں۔ اسی طرح کی چیزوں سے اکثر غیر متوقع طور پر تفہیم کے عمل میں سابقہ پڑتا ہے۔ اس بات کا لحاظ بھی ضرور ہے کہ اکثر فلسفیانہ خیالات کی فراوانی اچھی بھلی تنقید میں دانش ورانہ جھوٹی برتری کی موجب بن جاتی ہے۔ تنقیدی مخاطبہ کو تنقید ہی ہونا چاہیے فلسفیانہ مخاطبہ نہیں۔

○

موجودہ دور میں تنقید کی فراوانی ہے جو اس بات کی علامت ہو سکتی ہے کہ تخلیقی ادب کی رفتار سست پڑ گئی ہے یا ممکن ہے یہ میرا مغالطہ ہو۔ لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ادبی منظرنامے پر تنقید کا غلبہ ہے۔ بہت زیادہ تنقید ادب کے لیے ہمیشہ نقصان دہ ثابت ہوئی ہے۔ ایک بہتر ادبی ماحول ہی تنقید کے بڑبولے پن پر اور تنقید کی حکمرانی پر قدغن لگا سکتا ہے۔ اسی طرح اچھے اور غیر معمولی تخلیقی ادب میں اعلیٰ درجے کی تنقید کے امکانات بھی مضمر ہوتے ہیں۔ ممکن ہے ایسا ادب کم تخلیق پارہا ہو جو اعلیٰ درجے کی تنقید کے لیے محرک ثابت ہو۔ یا پھر اچھے ادب کی تو کمی نہیں ہے۔ تنقید ہی ان کی طرف سے بے حس ہے۔ میرا خیال ہے کہ نئی نسلوں کو بزرگ نقادوں سے لَو ہی نہیں لگانا چاہیے کیوں کہ وہ عموماً اپنے نظریوں اور ادب فہمی کے رویوں میں بے لچک ہوتے ہیں۔ ہر دور میں ایسے نقادوں کی تعداد کم ہوتی ہے جو نئی نسل کی بصیرتوں کو محسوس کرنے کی اہلیت سے بہرہ ور ہوں نیز نئی نسل کے ادب میں جو نیا یا new ہے اس کی معنویت اور اس کے اندر چھپے اور گھتے ہوئے امکان کو کوئی نام دے سکیں یا اسے محسوس کر سکیں۔ نئے تخلیقی ادب کو سمجھنے کے لیے نئے ذہنوں کی ضرورت ہے۔ جب تک تنقید بلکہ بے لچک تنقید کا تحکم غالب ہے۔ بہتر تخلیقی ادب کے پیدا ہونے کا امکان بھی کم سے کم نظر آتا ہے۔ دیکھیے یہ صورت کب تک باقی رہتی ہے اور ہمیں کب تک ایک بہتر صورتِ حال کا انتظار کرنا ہوگا۔

○

مقدمہ: درباب انتقادِ ادبیاتِ اردو

اصطلاح میں ادبی تخلیقات کو پرکھنا اور ان کی قدر و قیمت کو متعین کرنا انتقاد کہلاتا ہے۔ نقاد کا منصب بھی ہے کہ ادبی (یا فنی) کاوشوں پر غور کرنے کے بعد ان کی قدر و قیمت کے متعلق دیانت داری سے صحیح فیصلے صادر کرے۔ ظاہر ہے کہ اس قدر و قیمت کی تعین میں اسلوب، ہیئت، پیکر یا تکنیک کے کوائف کا تجزیہ بھی شامل ہے۔[1]

انتقاد کے لغوی معانی بھی اس کے اصطلاحی معانی کے موید ہیں بلکہ سچ پوچھیے تو لغوی

---

[1] جیسا کہ آگے چل کر معلوم ہوگا کہ بعض نقاد تو ہیئت یا پیکر کے حسن ہی کو ادبی تخلیقات کی قدر قرار دیتے ہیں۔ یہ سوال کہ پیکر اور مغز، لفظ اور معنی، ہیئت اور مواد کا باہمی رشتہ کیا ہے، جداگانہ بحث کا محتاج ہے۔ بعض نقاد تو یہ کہتے ہیں کہ دراصل معانی اور مافیہ کو بہ یک سو اور صورت و پیکر کو بہ سوئے دیگر صرف نظریاتی طور پر جدا کیا جاسکتا ہے۔ خود نفس مضمون اور بطون معنی خاص الفاظ کا متقضی ہوتا ہے اور صرف انہی الفاظ کے استعمال سے پیکر و معنی کا صحیح رشتہ پیدا ہوتا ہے۔ یہی نظریہ درست معلوم ہوتا ہے۔ بعض نقاد تو یہاں تک آگے چلے گئے ہیں کہ ان کے خیال میں معانی کے اظہار کے لیے گویا ایک سلسلۂ الفاظ وتراکیب متعین ہوتا ہے اور صرف انہی کے استعمال سے وہ اپنا مافیہ روشن کرسکتے ہیں۔ اگر ان کلمات کے علاوہ کوئی کلمہ استعمال کیا جائے گا تو مافیہ یا مغز کا مزاج یا معنی کا کوئی پہلو بدل جائے گا جس طرح راگ داری میں ایک خاص غلط سر کے لگنے سے راگ کی شکل ہی بگڑ جاتی ہے اسی طرح الفاظ و معانی کا نازک رشتہ ہے۔ پھر یہ بات بھی واضح ذہنی چاہیے کہ کروچے کے دعوے کے مطابق حسن اظہار کا نام ہے اور ادب میں اظہار کا ذریعہ الفاظ ہیں۔ البتہ جب اظہار ابلاغ کی صورت اختیار کرتا ہے یعنی ادب پابند الفاظ ہوجاتا ہے تو نقاد کا ذوق سلیم اس میکانکی ریکارڈ کو جو فن کار نے الفاظ کے ذریعے محفوظ کردیا ہے، مورد مطالعہ قرار دے اور ہر لفظ پر غور کرنے کے بعد ان معانی مطلوب تک پہنچے جو ادیب کے مدنظر تھے اور جن کی پرچھائیں اب الفاظ کے ذریعے ہم تک پہنچنے لگی ہے۔ نقاد کا ذوق سلیم اس کے بُعد کو پاٹتا ہے جو اظہار اور ابلاغ کے درمیان ہوتا ہے اور الفاظ کی تمام دلالتوں کو ٹٹول کر معانی مطلوب تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ دیکھیے 'جمالیات کے تین نظریے' تالیف میاں محمد شریف، 'کروچے کا نظریہ حسن واظہار' صفحات 67 تا 150

معانی پر غور کرنے سے اصطلاحی معانی کے بہت سے پہلو روشن ہوجاتے ہیں صاحب غیاث لکھتے ہیں کہ انتقاد:

"نقد ستائیدن وکاہ از دانہ جدا کردن از منتخب ولطائف وکیے از اعمال علم معما است۔"

یہاں 'نقد ستائیدن' سے اور 'اعمال علم معما' سے تو بحث کرنی مقصود نہیں البتہ 'کاہ از دانہ جدا کردن' کا ٹکڑا بہت معنی خیز ہے۔ یعنی پھٹکنا اور یوں پھٹکنا کہ دانہ بھوسے سے جدا ہوجائے۔ لغوی معانی میں یہ اشارہ بالکل واضح ہے کہ انتقاد کے عمل کی غایت اصلی یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کا اس طرح تجزیہ کرے کہ جہاں کہیں کھرے میں کھوٹ ہے وہ صاف نظر آنے لگے، محاسن نمایاں ہوجائیں اور معائب دکھائی دینے لگیں۔ روشن ہوا کہ انتقاد کی سب سے واضح خصوصیت ایک خاص قسم کا ذہنی اعتدال اور توازن ہے۔ جس طرح پھٹکنے والا مشاق ہو تو بڑی جلدی اپنے کام کی تکمیل کرلیتا ہے، نقاد بھی مشاق ہو اور ذوق سلیم رکھتا ہو تو فوراً کھوٹے کھرے میں تمیز کرلیتا ہے (لیکن ذوق سلیم کے ساتھ توازن کا ہونا ضروری ہے)۔ انگریزی میں انتقاد کے لیے Criticism کا کلمہ استعمال ہوتا ہے۔ اس کلمے کی داستان بڑی دراز ہے اور اس کا ماخذ عربی لفظ 'غربال' ہے۔ جس سے انگریزی کلمہ Garble برآمد ہوا ہے۔ غربال کی اصل لاطینی ہے اور اس لاطینی اصل کا تعلق کلمہ Cret سے ہے۔ Cret کے معنی ہیں پھٹکنا، چھان پھٹک کرنا۔ آپ کو یہ سن کر تعجب ہوگا کہ انگریزی کلمہ Crime (جرم) بھی اسی لاطینی مادہ Cret ہی سے برآمد ہوا ہے۔ شپلے نے کلمہ Garble کے ماتحت Criticism یا انتقاد کی تشریح کرتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے اس سے بھی یہی بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ انتقاد کی غایت یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کو چھان پھٹک کر فیصلہ صادر کیا جائے کہ کون سا حصہ جاندار اور باثمر ہے اور کون سا حصہ ناسودمند اور بے کار۔ اس سلسلے میں اصابت رائے اور ذوق سلیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی ذوق سلیم کا اظہار جب توازن اور اعتدال کو مدنظر رکھ کر کیا جاتا ہے تو ادبی تخلیقات کی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے۔[1]

اردو میں انتقادی اشارات تو بہت کثرت سے ملتے ہیں۔ مختلف اصناف سخن سے متعلق مضامین بھی کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ بعض اصناف ادب پر مستقل کتابیں بھی لکھی ہوئی ہیں، مثلاً ناول، مختصر افسانہ، غزل، نظم، داستان گوئی۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے 'اردو تنقید پر

---

1. 'لغت ماخذ الفاظ: جوزف۔ ٹی۔ شپلے، دوسرا ایڈیشن، فلوسوفیکل لائبریری، نیویارک 1945، صفحہ 163، اور دیکھیے کلمہ Criticism لغات انگریزی وائلڈ اور آکسفورڈ انگلش ڈکشنری۔

ایک نظر' کے نام سے اُردو کی انتقادی کاوشوں کا جائزہ لیا ہے۔ حامد اللہ افسر صاحب نے اور غلام محی الدین زور نے انتقادادبیات کے کچھ عمومی اصول مدون کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے باوجود یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ اردو میں ابھی تک ایسی کتاب موجود نہیں جس میں اردو ادب کی مختلف اصناف کو جانچنے اور پرکھنے کے اصول وضع کیے گئے ہوں اور اس سلسلے میں مشرق اور مغرب کے دونوں انتقادی دبستانوں سے مدد لی گئی ہو۔ کم از کم راقم السطور کی نظر سے ایسی کوئی کتاب نہیں گزری جس میں مشرق کی مشہور انتقادی اصطلاحات اور علامات ورموز کی توضیح یوں کی جائے کہ مغرب اور مشرق میں جو انتقادی اقدار مشترک ہیں وہ واضح ہو جائیں۔ کوئی ایسی منظم کوشش بھی نہیں کی گئی کہ ہمارے ہاں معانی اور بیان کی جو اصطلاحات رائج ہیں ان کی تطبیق مغربی ادب کی متعلقہ اصطلاحات سے کر دی جائے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ مشرق کے اسلوب انتقاد میں اور مغرب کے انداز میں جو فصل اور جو بُعد معلوم ہوتا ہے وہ بیش تر ناواقفیت پر مبنی ہے۔ تحقیق کرنے سے معلوم ہوگا کہ مشرق اور مغرب میں اقدار کے بہت سے پیمانے مشترک ہیں۔ صرف اصطلاحات کے صحیح معنی متعین کرنے کی ضرورت ہے۔ معانی کے صحیح تعین کے بعد فوراً واضح ہو جائے گا کہ جس چیز کو ہمارے قدیم نقاد بلاغت کہتے تھے، انگریزی اسلوب انتقاد بھی اس سے آگاہ ہے۔ تشبیہ کی جو غرض و غایت مشرق میں ہے کم و بیش وہی مغرب میں ہے، اختصار کو جو اہمیت مشرق میں حاصل ہے وہی مغرب میں ہے۔ مختصر یہ کہ مشرق اور مغربی انتقادی پیمانوں کا فاصلہ کہیں بہت کم ہو جائے گا اور کہیں دونوں اسالیب انتقاد میں مکمل یگانگت دکھائی دے گی۔

اس کتاب (اصولِ انتقادِ ادبیات) کے مؤلف کا نصب العین یہ ہوگا کہ مشرق اور مغرب کے اسالیب انتقاد کی مشترک اقدار دریافت کرے۔ جہاں اختلافات ہیں ان کی توضیح اور توجیہ کرے اور اردو کی اصناف ادب کی چھان پھٹک کر کے ان کی قدر و قیمت کی تعیین میں جہاں مشرق کے انتقادی دبستانوں سے پورا فائدہ اٹھائے وہاں مغربی اسلوب انتقاد سے بھی کوئی بیگانگی نہ برتے۔ ہاں یہ بات ملحوظ خاطر رکھے کہ اردو ادب کو اس کے نظام نسبتی میں رکھ کر ہی جانچے۔ اس سلسلے میں راقم السطور اس سے پہلے کہہ چکا ہے۔''[1]

''ہم لوگ بہ امتداد زمان اپنے قدیم انتقادی نظریات اور متعلقہ مباحث سے ناآشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں (الا ماشاء اللہ)۔ اگر اس کے ساتھ یہ ہوتا کہ مغربی اسلوب انتقاد اور

1 جمع متکلم 'صحیفہ' (3) دسمبر 1957، لاہور

پیمانہ ہائے نقد یا ادبیات سے ہم کلیتاً آگاہ ہوتے تو اردو ادب کو پرکھتے وقت اور مطالب و معانی کی عظمت متعین کرتے وقت ہمارے سامنے ایک واضح معیار ہوتا لیکن ہوا یہ کہ بہ استثنائے چند جو لوگ اردو ادبیات کو مورد انتقاد بنانے پر ادھار کھائے بیٹھے ہیں، نہ تو وہ مغرب کے انتقادی نظریات سے پوری آگاہی رکھتے ہیں، نہ مشرق کی انتقادی اقدار پر مطلع ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اکثر و بیشتر یہ کہتے ہوئے سنائی دیتے ہیں کہ اردو ادبیات کو پرکھنے کا حق نہ تو ان لوگوں کو حاصل ہے جو انگریزی ادبیات پر عبور رکھتے ہیں اور نہ ان لوگوں کو جو فارسی اور عربی کے اسلوب انتقاد سے کاملاً آگاہ ہیں۔ ان کے خیال میں اردو ادب پر انتقاد کرنے کا حق صرف ان لوگوں کو پہنچتا ہے جو اردو اور محض اردو جانتے ہیں۔ یہ لوگ اس بنیادی بات سے ناواقف معلوم ہوتے ہیں کہ اردو ادب کی تمام روایات کی جڑیں کم و بیش فارسی ادبیات میں پیوست ہیں۔ علوم و فنون کی تمام اصطلاحات کم و بیش عربی سے مستعار لی گئی ہیں۔ جو نقاد عربی اور فارسی سے ناواقف ہوگا وہ تو جلیل القدر شعراء اور ادبا کا مفہوم بھی سمجھنے سے قاصر رہے گا کہ مختلف الفاظ کے صحیح معانی اور متعلقہ دلالتیں اسے معلوم نہ ہوں گی۔ اسی طرح اگر نقاد انگریزی اسلوب انتقاد سے ناواقف ہوگا تو اس کی کاوشیں بہر حال ناقص ہوں گی۔

''حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کے ادب کو صرف اس نظام نسبتی کی حدود میں رکھ کر جانچا جا سکتا ہے، جو اس ادب کی متعلقہ معاشرت اور ثقافت سے مربوط ہوتا ہے۔ اگر ہم کسی زبان کو اس نظام سے علیحدہ کر کے کسی غیر قوم یا زبان کے پیمانہ انتقاد سے ناپیں گے تو جو نتائج ہم مستخرج کریں گے ان میں سے بعض تو بالکل غلط ہوں گے اور بعض ان نیم حقائق (Half Truths) سے مشابہ ہوں گے جو جھوٹ سے زیادہ خطرناک ہوتے ہیں۔

''یہ درست ہے کہ انتقادی اسالیب، نظریات اور پیمانے اقدار مشترک بھی رکھتے ہیں لیکن یہ قدریں بھی اکثر معاشرتی اور ثقافتی اختلافات اور سیاسی اور تاریخی کوائف سے اثر پذیر ہو کر ایسی صورتیں اختیار کرتی ہیں کہ اشتراک کے وجود کا شعور بھی نہیں ہوتا اور اگر ہوتا بھی ہے تو واضح نہیں ہوتا۔ کچھ بنیادی اقدار ایسی ضرور ہیں کہ جو کم و بیش ہر انتقادی نظام میں مسلمات کی حیثیت رکھتی ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اگر صرف مسلمات کو ملحوظ رکھ کر کسی فن پارے کو پرکھا گیا تو انتقاد قطعاً ناقص ہوگا اور اکثر و بیشتر سطحی بھی۔ پھر یہ بھی ہے کہ مسلمات کی تعبیر و تفسیر میں اختلاف ہوگا اور یہی اختلاف ایسی صورت اختیار کرے گا کہ مسلمات کے معانی بدل جائیں گے۔

''اسی طرح اردو ادب کو محض قدیم مشرقی اسالیب کے مطابق پرکھا گیا تو یہ مرورِ زماں علمی انکشافات اور فنی اکتشافات سے انسان کی بصیرت میں جو اضافہ ہوا ہے اس سے بالکل کام نہیں لیا جا سکے گا۔ نفسیات کے دائرے میں جو حیرت انگیز معلومات حاصل ہوئی ہیں ان سے مدد لے کر ہم اب پرانے نقادوں اور ادیبوں کی نسبت اپنی ذات کے کوائف کا گہرا شعور حاصل کر سکتے ہیں۔ یہ بڑا ظلم ہوگا کہ کسی فن پارے کو پرکھتے وقت ہم ان تمام انکشافات کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں جن کی بدولت ہم فنکار کے محرکاتِ تخلیق، عملِ تخلیق اور متعلقہ کوائف کا بہتر تجزیہ کر سکتے ہیں۔ آج کل کے انسان کو (اور ظاہر ہے کہ فنکار بھی انسان ہے) اپنی ذات اور اپنی واردات، کیفیات اور اعمال و عوامل کے متعلق اتنی دوررس معلومات حاصل ہیں کہ ماضی قریب کا انسان بھی ان کا تصور نہیں کر سکتا۔''[1]

''مختصر یہ کہ اردو ادب کو پرکھتے وقت نقاد کو لازم ہے کہ وہ مشرقی اسلوب انتقاد کے اس جلیل القدر ذخیرے سے بھی فائدہ اٹھائے جو اس کی میراث ہے اور ان نئے انتقادی نظریات کو بھی نظر میں رکھے جو جدید فنی اور علمی انکشافات سے مربوط ہیں۔

ظاہر ہے کہ انتقاد کا یہ اسلوب ان لوگوں کے بس کا روگ نہیں ہے جو نہ عربی اور فارسی سے واقف ہیں اور نہ انگریزی ادبیات سے آگاہی رکھتے ہیں۔ جب تک انتقاد پر ان لوگوں کی اجارہ

---

[1] یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہیے کہ اردو شاعری کا مزاج بہت تیزی سے بدل رہا ہے۔ بعض اوقات تو شبہ ہوتا ہے کہ شاعری بدمزاج ہوگئی ہے۔ دراصل شاعر کو اپنی بات کہنے میں اور اپنے دل کی واردات کے اظہار میں دقت محسوس ہو رہی ہے اور اس لیے وہ گویا اپنے آپ سے الجھ رہا ہے۔ ساتھ ہی اظہار کے نئے پیمانے، قالب اور وسیلے تلاش کر رہا ہے۔ نظم آزاد اور معریٰ کی طرف مائل ہو رہا ہے۔ میری مراد یہ نہیں کہ بیسویں صدی کے شاعر کو یہ سودا ہوگیا ہے کہ بات الجھے ہوئے یا خواہ مخواہ نئے انداز میں کرے؛ مراد یہ ہے کہ اس کی بات ذہنی پیچیدگی، علمی وسعت اور الجھاد کی ترجمان ہوتی ہے۔ جو کلاسیکی میراث ہم تک پہنچی ہے اس میں تنوع اور گہرائی آج کل کے شعر کی نسبت کم ہے۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں انسان ان تمام تحریکات سے متاثر ہوا جو مشرق و مغرب سے ابل رہی تھیں، اور ظاہر ہے کہ فن کار بھی انسان ہے۔ سائنس کے انکشافات نے، جیمز جینز کے نظریات نے، جوہری توانائی کی دریافت اور اس کے امکانی اثرات نے، اقتصادی بحران اور سیاسی تغیرات نے جدید شاعر کو طبعاً متاثر کیا اور پھر ذرائع آمد و رفت کے ارتقا نے اور طباعت کی سہولت نے ممکن بنا دیا کہ اقصائے مغرب و مشرق کی تحریکات ایک ہی دن میں، مختلف ملکوں میں پہنچ جائیں۔ ذہن انسانی کا اس وسعت سے متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ یہ غلط ہے کہ آج کا شاعر صرف نئے طریقے پر بات کرتا ہے۔ اسے جو کچھ کہنا ہے وہ نیا ہے۔ وہ نئی بات اور ساتھ ہی نئے پیمانہ ہائے اظہار و ابلاغ لے کر آیا ہے۔ دیکھیے 'تنقید کا نیا پس منظر' جیلانی کامران، مکتبہ جدید، لاہور۔

داری قائم رہے گی جو عربی اور فارسی کا نام سن کر ناک بھوں چڑھاتے ہیں اور انگریزی بصیرت رکھنے والوں کو اس لیے گردن زدنی قرار دیتے ہیں کہ اردو ادب پر انھیں انتقاد کی جرأت ہی کیسے ہوئی، ہمارا انتقاد غیر متوازن، غیر واضح اور یک رخا رہے گا۔

''اردو بڑی تیزی سے بین الاقوامی زبان بنتی جا رہی ہے۔ مختلف علوم و فنون کی کتابیں بڑی سرعت سے اردو میں منتقل کی جا رہی ہیں۔ نئے ادبی نظریات، نئے اسالیب فکر، انتقاد کے نئے پیمانے، یا ابلاغ و اظہار کے نئے طریقے اردو ادبیات کو اس تیزی سے متاثر کر رہے ہیں کہ کل کی بات آج پرانی معلوم ہوتی ہے۔ اس کے باوصف اس حقیقت کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ ادب کا ارتقا ایک حرکی عمل ہے۔ ماضی اپنے تمام کوائف کے ساتھ حال میں جذب ہو جاتا ہے اور حال اپنے تمام امکانات کے ساتھ پیہم اور متواتر مستقبل میں تبدیل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ادبیات کے تاریخی ادوار ہم نے مبتدیوں کی سہولت کے لیے مقدر کر لیے ہیں ورنہ ایک دور دوسرے دور میں یوں ملتا ہے کہ کسی ایک مقام کو مقام اتصال قرار دینا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ماضی کے عوامل ہی حال کی تخلیق کا منطقی سبب ہوتے ہیں اور یہی عوامل، حال سے مل کر مستقبل کا رخ متعین کرتے ہیں۔ اسی لزوم و جبر تاریخی کا شعور نقاد کو حاصل ہو تو اس کی گرفت ادب کی رفتار اور اس کے کوائف کی کلیت پر مضبوط ہوگی ورنہ وہ صرف نام نہاد ادوار اور اجزا کو پہچانے گا اسے ادب کے حرکی کُل کبھی کوئی شعور حاصل نہ ہوگا۔

''فارسی، عربی، سنسکرت، ہندی اور پنجابی، اردو کا ماضی ہیں۔ اس ماضی کے مطالعے سے مفر نہیں۔[1] اردو ادب کے پرواز خیال کی فضا، رموز و علامات اور تلمیحات و استعارات کا افق، روایات و کنایات کی نوعیت، مترادفات کی دلالتوں کے نازک اور پراسرار اختلافات، علمی اور فنی مصطلحات کی حدود اور وسعت، یہ تمام چیزیں بہت بڑی حد تک اسی ماضی سے وابستہ ہیں۔ یہاں تک کہ جن انتقادی نظریات کو ہم مغرب کی کاوش ذہنی کا حاصل قرار دیتے ہیں۔ ان سے مشابہ نظریات بھی عربی، فارسی اور سنسکرت کے دامن فکر و خیال میں موجود ہیں اور آج کل کے

---

1. اس ماضی کے استعمال سے بھی مفر نہیں۔ راقم السطور کا خیال ہے کہ بعض پنجابی لفظ ایسے ہیں جن کا متبادل کلمہ اردو میں موجود ہی نہیں ہے۔ مثلاً 'اڈول' آہستہ سے 'دھیرج سے' اس طرح کہ چیز ڈولنے نہ پائے۔ اس ترکیب میں ڈول امر ہے اور الف اس پر نافیہ ہے یعنی نہ ڈولنے والا یا نہ ڈولنے والی، اور یوں بھی یہ کلمہ استعمال ہوتا ہے کہ اڈول ہی یہ کام کر دیا' کہ کسی کو خبر نہ ہوئی اور کسی قسم کا کھٹکا نہ ہوا۔

ایرانی اور عربی انشا پرداز پیش تر اپنے قدیم انتقادی نظریات کے مطابق اپنے ادب کو پرکھتے ہیں۔ البتہ انھیں مغرب کے اسلوب انتقاد سے کوئی ضد نہیں، جہاں ضرورت ہوتی ہے اس سے بھی کام لیتے ہیں۔

''بات یہ ہے کہ ہم ہر معاملے میں انتہا پسند ہیں۔ ابھی کل کی بات ہے کہ یہ شور تھا کہ اردو میں رکھا کیا ہے۔ ایک علمی مضمون بھی ڈھنگ سے نہیں لکھا جا سکتا۔ آج یہ شور برپا ہے کہ فارسی عربی میں کیا رکھا ہے۔ فصاحت و بلاغت کے مباحث، استعارہ اور تشبیہ کی بات، ان سے بھلا بات بنتی ہے۔

''اس افراط و تفریط سے بچنا لازم ہے۔ فارسی اور عربی کے نکتہ پردازوں نے بھی معانی، بیان اور بدیع کے مباحث کے سلسلے میں ایسے بصیرت افروز انتقادی نکات بیان کیے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ آخر ارسطو کی 'بوطیقا' اب تک اپنے موضوع پر نہایت فکر افروز اور بصیرت افروز کتاب سمجھی جاتی ہے۔ کیا فارسی اور عربی کے علوم شعری و ادبی اتنے تہی دامن ہیں کہ انتقاد کے سلسلے میں انھیں دریا برد ہی کر دینا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ یہ بات غلط ہے۔ مثال کے طور پر ان کتابوں میں جو اکثر نصاب میں شامل ہوتی ہیں 'چہار مقالہ' اور شمس قیس رازی کی 'المعجم' ہی میں اتنے نفیس اور دقیق نکات بیان کیے گئے ہیں کہ باید و شاید (اور ایسی سینکڑوں کتابیں ہیں) لیکن مشکل یہ ہے کہ ان کتابوں کو ہم سرسری نظر سے پڑھتے ہیں، مفہوم و مطالب پر غور نہیں کرتے۔

''یہ درست ہے کہ محض اسی قسم کی کتابوں سے مدد لے کر اردو ادب پر انتقاد کرنا غلط ہے لیکن ان سے قطع نظر کر لینا تو غلطی نہیں ذہنی کج روی ہے، اور انتقاد توازن کا دوسرا نام ہے۔''

اردو میں انتقادی اصول کی عدم موجودگی اور انتقادی تحریروں کی افراط و تفریط کو ملحوظ رکھ کر پروفیسر کلیم الدین احمد نے کچھ سال اُدھر اپنے مخصوص انداز میں لکھا تھا 'اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیال نقطہ ہے یا محبوب کی خیالی کمر:

صنم سنتے ہیں تیرے بھی کمر ہے
کہاں ہے، کس طرف کو ہے، کدھر ہے

جغرافیۂ وجود سارا
ہر چند کہ ہم نے چھان مارا

کی سیر بھی گرچہ بحر و بر کی
لیکن نہ خبر ملی کمر کی

اس طرح نگاہ جستجو جغرافیۂ اردو کی سیر کرکے واپس آتی ہے لیکن تنقید کے جلوے سے مسرور نہیں ہوتی۔"[1]

"اگر تحسین ہوتی ہے تو جتنے تعریفی کلمات لغت میں مل سکتے ہیں سبھی استعمال ہوتے ہیں۔ اگر مذمت مدِنظر ہے تو جا و بے جا اعتراضات، بسا اوقات فحش گالیوں کے دریا بہا دیے جاتے ہیں اور اسی کو تنقید سمجھا جاتا ہے۔ مصنف کے مقصد کو سمجھنا، اس کے کارنامے کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنا، پھر یہ دیکھنا کہ حصول مدعا میں اسے کہاں تک کامیابی حاصل ہوئی ہے، ان چیزوں کی طرف، جو اصل تنقید ہیں، کبھی خیال بھی نہیں جاتا۔ سبحان اللہ ایک طرف تو استغفراللہ دوسری جانب، بس یہی اردو تنقید کی بساط ہے۔"[2]

راقم السطور کو پروفیسر صاحب کی اس رائے سے تو اتفاق نہیں کہ اردو تنقید کی بساط اتنی محدود ہے لیکن اس سے اختلاف کرنا مشکل ہے کہ اردو انتقاد میں توازن اور اعتدال کی کمی ضروری ہے۔

تذکروں کے متعلق پروفیسر کلیم الدین احمد نے البتہ جو کچھ لکھا ہے وہ (بیشتر مشرقی اسلوب انتقاد سے ناواقفیت کی بنا پر) یک رخا معلوم ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو تذکرے انتقادی تالیفات نہیں ہیں لیکن اس میں بھی کسی شبہے کی گنجائش نہیں کہ تذکرہ نویس (اور یہاں اچھے پڑھے لکھے تذکرہ نویس مراد ہیں) بغایت اختصار شاعر کے کلام کے خصائص کی نشان دہی کرتے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ جن الفاظ و کلمات کو ہم محض رسمی سمجھتے ہیں ان کے اصطلاحی معانی ہیں، ان کی انتقادی دلالتیں ہیں۔ تمام اچھے تذکرہ نویس یہ فرض کرکے چلتے ہیں کہ پڑھنے والے معانی اور بیان کے مباحث سے آگاہ ہیں اس لیے وہ اشاروں میں بات کرتے ہیں اور ایک اصطلاحی کلمہ برت کر بعض اوقات سخن ور کے کلام کی کسی بنیادی خصوصیت کا سراغ دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر محض 'معاملہ بندی' اور 'وقوع گوئی' کی اصطلاحیں اپنے دامن میں پیچ در پیچ افکار و تصورات کا وسیع سلسلہ رکھتی ہیں۔ اسی طرح شیریں کلامی، قادرالکلامی، نمکینی، رنگینی اصطلاحات ہیں اور اگر تذکروں کا بغور مطالعہ کیا جائے اور معانی و بیان کے مباحث ملحوظ رکھے جائیں تو ان اصطلاحات کے معانی روشن ہو جائیں گے اور ثابت ہو جائے گا

---

1. اردو تنقید پر ایک نظر: کلیم الدین احمد۔
2. کتاب مذکورہ

کہ تذکرہ نگاروں نے جہاں تک ہو سکا ہے دیانت داری سے انتقاد بھی کیا ہے۔

یہ درست ہے کہ بعض تذکروں کا مقصد ہی کسی خاص شاعر یا کسی خاص شعری دبستان کو بدنام کرنا ہے۔ اسی طرح بعض تذکروں کی غایت ہی یہی ہے کہ سخنوروں کے ایک خاص گروہ کی حمایت کرے یا کسی خاص مسلک شعر کی خوبیاں اجاگر کرے، لیکن اس قسم کے تذکروں کا مطالعہ بھی فائدے سے خالی نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دشمن کی نظر ایسے عیوب پر پڑتی ہے جو دوست کو اور غیر جانب دار مبصر کو نظر نہیں آتے۔ ہر قسم کے تذکرے کا مطالعہ کرنے سے وہ حقیقت نمایاں ہوجاتی ہے جو افراط اور تفریط کے درمیان نقطۂ اعتدال کے طور پر قائم رہتی ہے۔[1] اسی طرح راقم السطور کی نظر میں تذکرے بنیادی اہمیت کے حامل ہیں، انھیں نظرانداز کرنا بالکل مناسب نہیں۔ آگے چل کر تذکروں کی بعض انتقادی اصطلاحات اور اشارات کی توضیح کی جائے گی۔

انتقاد سے ملتی جلتی جو تحریریں مثلاً تبصرہ، ریویو، تقریظ وغیرہ پائی جاتی ہیں، ان کے متعلق آل احمد سرور نے بڑے پتے کی بات کہی ہے:

> ''تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں، جو اس میں صرف تفریح یا اقبال کے الفاظ میں کوکنار کی لذت ڈھونڈتے ہیں۔ اگر وہ سطحی فرق کو نظرانداز کردیں اور غور کریں تو انھیں معلوم ہوجائے گا کہ تخلیقی ادب کی زندگی کے لیے کتنا ضروری ہے کہ وہ تنقیدوں سے مدد لے۔ بعض اوقات بدگمانی اس وجہ سے بھی ہوتی ہے کہ تبصروں، دیباچوں، مقدموں اور تعارفوں میں عام طور پر جو تنقید ملتی ہے اس میں تنقید کے علیحدہ علیحدہ رنگ ہیں۔ دراصل ان میں سے ہر ایک کا میدان الگ ہے۔ دیباچہ یا تعارف کتاب یا صاحب کا تعارف کرتا ہے، اس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے: اس کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا، متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ مقدمہ اس سے ذرا آگے بڑھ جاتا ہے۔ وہ قدر و قیمت بھی متعین کرتا ہے اور قول فیصل بھی پیش کرتا ہے۔ تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے

---

1. تذکرہ 'گلستان بے خزاں' کھلے بندوں جانب داری کا معترف ہے۔

زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے۔ ان میں سے اکثر یقیناً گمراہ کن ہوتے ہیں۔ محدود تنقید تو خیر محدود قسم کی ہوتی ہے، زیادہ مضر نہیں ہوتی لیکن وہ تنقید جس میں دعوئ جامعیت کا کیا جائے مگر ہو محدود اور مخصوص، گمراہ کن اور پرفریب ہے۔ مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ داخلی تنقید میں اس قسم کا فیصلہ ناگزیر ہے اور یہ فریب مشرق اور مغرب میں بہت عام ہے۔ اس لیے میں داخلی تنقید کو ناقص تنقید کہتا ہوں، وہ تحسین (Appreciation) کے درجے میں آتی ہے اس کی علیحدہ قدر و قیمت ہے مگر اسے بڑی تنقید کا درجہ نہیں مل سکتا۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں ہوتی بلکہ وہ خود تخلیقی ہو جاتی ہے۔"[1]

موجودہ انتقادی تحریروں سے بدگمانی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ عام طور پر نقاد اپنی اصطلاحات کے معانی متعین نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں راقم السطور نے انتقاد کے منصب سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:

"مسلم ہے کہ ہر علم کی ایک خاص زبان ہے جو اس کے مخصوص حقائق کی ترجمان ہے۔ ان کے معنی متعین، دلالتیں روشن اور ان کے پہلو بیّن ہونے چاہئیں۔ یہ چیزیں تبادلۂ افکار کا زر رائج الوقت ہیں۔ اس زر کو کھرا ہونا چاہیے۔ اپنی رموز و علامات سے کام لے کر ہر علم وفن کے ماہر دوسروں کی بات سمجھتے ہیں اور اپنا مطلب دوسروں کو سمجھاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر فن کے ماہر ایک ہی زبان بولتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس اعتبار سے موجودہ اردو انتقاد پر ایک نظر ڈالیے تو آوے کا آوا بگڑا نظر آئے گا۔ آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے تک انتقاد کا جو دبستان قائم تھا وہ برا تھا یا بھلا اس سے ذرا قطع نظر کر لیجیے تو آپ کو تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس کی اصطلاحات معین تھیں اور اس کی زبان کے بولنے والے اپنا مفہوم بالکل صحیح طریقے پر ادا کر سکتے تھے۔ معانی، بدیع، بیان اور اس کی شاخیں، فصاحت و بلاغت، محسنات شعر، صنائع و بدائع، کلام، تمام علامات ایک دوسرے سے مربوط تھیں اور ذہن میں ایک تصور واضح پیدا کرتی تھیں لیکن کچھ عرصے سے یہ ہو رہا ہے کہ علامات کو معین کیے بغیر ایک

---

1 تنقید کیا ہے: آل احمد سرور، مکتبہ جامعہ دہلی۔

زبان بولی جارہی ہے۔ رموز اس میں بھی ہیں لیکن سربستہ۔ اس سرمایۂ انتقاد کے ذخیرے اس قسم کے الفاظ میں پوشیدہ ہیں: قنوطیت، رجائیت، تشکیک، تحلیل نفسی، واردات ذہنی، مسلسل تجربات، عظمت حسن، موسیقی، ترنم، نغمہ، جمالیات، فکر وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ ان رموز وعلامات کے استعمال کے بغیر چارہ نہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ خود اس زبان کے بولنے والوں کے ذہن میں ان کا صحیح مفہوم موجود نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے: ان میں اکثر اصطلاحات انگریزی اصطلاحات کا ترجمہ ہیں۔ اردو ترجمہ کرنے والوں نے اپنی استعداد ذہنی اور اپنے میلانات فکر کے مطابق لفظ کا انتخاب کیا ہے۔ لکھنے والا کچھ مراد لیتا ہے، پڑھنے والا کچھ سمجھتا ہے۔"[1]

اصطلاحات کے سلسلے میں معانی کا غیر متعین، مبہم یا غیر واضح ہونا اسلوب نگارش کے تجزیے کے سلسلے میں تو قیامت ہے۔ جہاں تک معانی کے مباحث کا تعلق ہے، اصطلاحات کے معانی بالکل روشن نہ ہوں تب بھی مفہوم کم وبیش ظاہر ہی جاتا ہے لیکن جب نقاد صفات یا انداز نگارش کا تجزیہ کرنے بیٹھتا ہے تو اس کے لیے لازم ہو جاتا ہے کہ وہ نہ صرف اسٹائل یا اسلوب وانداز کے معانی کی تعیین کرے بلکہ اس سلسلے میں جن صفات کا ذکر کرتا ہے ان کے معانی اور ان کی دلالتیں بڑی وضاحت سے بیان کرے۔ مثال کے طور پر خیال افروزی یا Suggestion، ترنم یا Melody، نغمہ یا Harmony، تصویریت یا Picturesquencess، تجسیم یا Concreteness، ایسی اصطلاحات ہیں کہ جب تک پڑھنے والے کے ذہن میں ان کا واضح اور روشن تصور نہ ہو، وہ انتقادی کاوشوں سے پورا فائدہ کبھی نہیں اٹھا سکے گا۔ کبھی کبھی (اور یہ بہت تامل کے بعد عرض کرتا ہوں) راقم السطور کو یہ بدگمانی ہوتی ہے کہ بعض نقاد بھی ان اصطلاحات کے صحیح معانی اور ان کی پوری دلالتوں سے آگاہ نہیں۔ اکثر دیکھا جاتا ہے کہ آہنگ، ترنم، نغمہ، موسیقی، نغمگی کم وبیش ایک ہی معانی میں استعمال کیے گئے ہیں یا اگر کوئی فرق نقاد کے ملحوظ خاطر ہے تو وہ نمایاں نہیں ہو پایا۔ اس کے ساتھ ہی ایک مصیبت اور بھی ہے کہ پروفیسر شبلی نے کچھ صفات اسلوب ایسی وضع کی تھیں جو انھیں کم وبیش ہر شاعر میں نظر آتی تھیں، مثلاً جدت ادا یا حسن ادا، ندرت تشبیہ، خوبی، استعارہ، یہ اصطلاحات بھی ہمارے انتقادی سرمائے کا زر رائج الوقت بن گئی ہیں اور جہاں کچھ اور

1 انتقاد: سید عابد علی عابد، ادارہ فروغ اردو، 1956، دیکھیے مضمون 'انتقاد کا منصب'۔

کہنے کو نہیں ہوتا، ان اصطلاحات سے کام لیا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ مؤلف یہ توقع نہیں کرتا کہ پڑھنے والے یا اس کتاب (اصولِ انتقادِ ادبیات) کے نقاد اس کی تمام آرا سے اتفاق کریں، لیکن اسے یہ امید ضرور ہے کہ جہاں انھیں مؤلف سے اختلاف ہوگا وہ اس حسنِ ظن سے کام لیں گے کہ مؤلف نے دانستہ ناظرین کو گمراہ نہیں کرنا چاہا بلکہ اس سے غلطی ہوئی ہے۔ جب آپ دیکھیں کہ مؤلف نے کسی ایسے انشا پرداز یا شاعر کو صف اول کے ادیبوں میں شمار نہیں کیا۔ جس کی تخلیقات آپ کو محبوب ہیں، یا کسی ایسے ادیب کو سراہا ہے جو آپ کے خیال میں سزاوار تحسین نہیں تو آپ اس بات پر بھی ضرور غور فرمالیں کہ مؤلف کو بھی آپ کی طرح کسی ادیب کو اچھا اور کسی کو برا سمجھنے کا حق حاصل ہے۔ بہ الفاظ دیگر انتقاد کے نتیجے کے طور پر دل آزاری ضرور ہوگی لیکن واضح رہے کہ دل آزاری نہ مقصود ہے نہ مطلوب و مرغوب کہ انتقاد کی ایسی کوئی شریفانہ اور معصوم صورت نہیں جو ذاتی تعصب اور تاثر سے بالکل خالی ہو۔ امریکہ کے ایک مشہور مصنف مینکن نے تو اپنے تنقیدی مقالات کے مجموعے کا نام ہی 'تعصبات' رکھا ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے؛ اگر آپ بالکل غیر جانب دار، ذاتی تعصبات اور تاثر سے خالی الذہن ہو کر انتقاد کرنے بیٹھیں گے تو آپ کو تصویر کے دونوں رخ اس صفائی اور وضاحت سے نظر آئیں گے کہ کسی رخ کی اہمیت بھی آپ پر واضح نہ ہو سکے گی۔ آپ دو متضاد نقطہ ہائے نظر اس خوبی سے سمجھیں گے کہ کسی نتیجے پر پہنچ کر اپنا کوئی نقطۂ نظر پیش نہ کر سکیں گے۔ اس صورت میں انتقاد غیر جانب دار ہوگا نہ دل آزار ہوگا لیکن بہر حال بے کار ہوگا۔

O

(اصولِ انتقادِ ادبیات: پروفیسر سید عابد علی، سن اشاعت: 1966، ناشر: مجلسِ ترقیِ ادب 2، کلب روڈ، لاہور)

تنقید کی اصطلاح کا اطلاق

اردو ادب میں انگریزی اصطلاح Criticism کا ترجمہ 'تنقید' کیا گیا ہے اور اپنی تمام تر صفات کے ساتھ جن میں تقریظ، تنقیص، تنقیح، تفتیش، تمثین، تقسیم، اور کلا سیکی مارکسی تنقید کے مطابق تلقین و تبلیغ بھی شامل کیے جا سکتے ہیں۔ اردو ادب میں مستعمل ہے۔ لیکن جب بھی یہ اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو ہم یہی سمجھتے ہیں کہ کسی خاص فن پارے پر اظہار خیال کیا جا رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ جب ساختیات، پس ساختیات اور ڈی کنسٹرکشن کی بحث اردو ادب میں شروع ہوئی اور 'ساختیاتی تنقید' کی اصطلاح استعمال ہونے لگی تو ساختیاتی تنقید کے نمونے کی فرمائش ہونے لگی۔ کچھ لوگوں نے یہ بھی سمجھا کہ صرف ایک تنقید یعنی رولاں بارتھ کی بالزاک پر تنقید جو S/Z کے عنوان سے مشہور ہے ساختیاتی تنقید ہے۔ اس میں شک نہیں کہ S/Z حقیت نگاری پر ماڈل ساختیاتی تنقید تھی لیکن بہت سی ساختیاتی تنقید کتابوں میں بکھری پڑی ہے۔ جیمس جوائس کی Finnegans Wake پر تنقید، فرائڈ اور اس سے قبل بچے کے لسانی ارتقاء اور تشخص پر جیکس لاکاں کی تنقید، فوکو کی کاؤنٹ، سیڈ، نطشے، گویا، وان گف، ہولڈرنن وغیرہ کی تحریروں پر تنقید، دریدا، کی روسو، فرائڈ، ساسئیر، افلاطون، ہیگل، ملارمے وغیرہ کی تحریروں پر تنقید، فکشن کے سلسلے میں روب گرییے، رے مانڈ روسل کے نیوسریلزم پر تنقید، جین رکارڈو کی Revoltions Miniscules میں بورخے، جوائس وغیرہ پر تنقید، جین پیٹر نے کی سارتر پر تنقید۔ جس زمانے میں ساختیاتی فکر مغرب میں اپنے عروج پر تھی فرانس کی The Quel میگزین میں بہت سے فن پاروں پر تنقیدی مضامین شائع ہوتے رہے۔

لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ درست ہے کہ تنقید کسی فن پارے تک محدود ہوتی ہے؟ ہمیں بہت سی ایسی اصطلاحیں ملتی ہیں جن سے اس سوال کا جواب 'ہاں' نہیں ہو سکتا۔ مثلاً نسوانی تنقید،

ثقافتی تنقید، تحلیلی نفسیاتی تنقید، نئی مارکسی تنقید، اور اب 'بچوں کے ادب' کے تناظر میں ایک اور اصطلاح استعمال ہونے لگی ہے۔ Chilidist criticism۔

اس سے پتہ چلتا ہے کہ Criticim یا تنقید کی اصطلاح کسی ایک فن پارے تک محدود نہیں ہوتی بلکہ پورے سسٹم یا تھیوری پر ہو سکتی ہے؟ لیکن یہ بھی سوال اٹھتا ہے کہ کیا تھیوری Criticism ہوتی ہے؟ ظاہر ہے اس کا جواب نفی میں ہوگا۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ Criticism کی بنیاد تھیوری پر ہوتی ہے اور بغیر مروجہ تھیوری کے Criticism کی کوئی تھیوری بن ہی نہیں سکتی۔

آیئے اس موضوع پر مزید غور کرنے کے لیے Criticism کی اصطلاح کے مروجہ معنی کا مطالعہ کرتے ہیں۔ Chambers Twentieth Century ڈکشنری میں criticim کے معنی ہیں۔

1: The art of judging in literature or fine art

2. Critical judgement or observation

The Concise Oxford Dictionary میں criticism کے معنی ہیں:

1: Work of a critic

2: Critical essay or remark

ویبسٹر ڈکشنری میں criticism کے معنی حسب ذیل ہیں:

1: The act of criticising usually unfavourably

2: A critical observation or remark

اسی لغت میں criticism کے معنی ہیں:

1: To consider the merits and demerits

of and Judge accordingly

2: Evaluate

آکسفورڈ ڈکشنری سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ کسی فن پارے کی تنقید کے لیے Texual criticism کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔

A Dictionary of Literary Terms, by J.A. Cuddon میں criticism کے معنی یہ ہیں:

"The art of science of literary criticism is devoted to the comparison and annalysis to the interpretation and evalution of the works of literature."

Encyclopedia Britannica میں 'ادبی تنقید' کی تشریح یوں کی گئی ہے:

"It applies as a term to any argumentation about literature whether or not specific work are annalysed."

اس سے پتہ چلتا ہے کہ جب ہم ساختیاتی تنقید، نسوانی تنقید، کلچرل تنقید وغیرہ کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو اس کا مطلب ساختیاتی، نسوانی یا کلچرل نقطۂ نظر سے مروجہ ادبی تھیوری اور اصولوں پر تنقید اور نئے اصولوں کی تشریح و تفہیم ہوتا ہے۔ ہاں ان اصولوں پر کسی مخصوص فن پارے کی بھی جانچ پڑتال ہو سکتی ہے اور اسے ہم ساختیاتی، نسوانی یا کلچرل انداز کی تنقید کہتے ہیں۔ اس طرح ہم تنقید کی اصطلاح کو عمومی اور خصوصی دونوں معنوں میں استعمال کر سکتے ہیں اور یہ ضروری نہیں کہ جب بھی یہ اصطلاح استعمال ہو تو ہمیں کسی خاص ادب پارے کا خیال آئے۔ عمومی طور پر تنقید پر بھی تنقید ہو سکتی ہے۔

چاہے وہ تنقیدی تھیوری پر ہو یا کسی خاص فن پارے پر۔ مثال کے طور پر جب ہم نسوانی تنقید کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ تنقید پدری نظام کی روایت پر، عورت کی طبیعاتی کمزوری کے مفروضے پر یا Phalocentrism پر ہوتی ہے اور جب ہم کسی خاص فن پارے پر نسوانی تنقید کے انداز میں یا نسوانی تنقید کے اصولوں کے تحت تنقید کریں گے تو ان تمام اصولوں پر اور متعلقہ اصولوں پر انحصار کیا جائے گا لیکن نسوانی تنقید کا مطلب صرف کسی خاص ادب پارے کی تنقید تک محدود نہیں ہوتا۔

اسی طرح جب ہم ساختیاتی تنقید کی اصطلاح استعمال کریں گے تو ہم مرکزیت، مطلقیت، لوگو سنٹرزم، پراسراریت، مقصدیت، مصنف یا متن کی مرکزیت اور لسانی سسٹم، سیمایوٹکس، لسانی سسٹم کے لینگ کے تصور اور تحریروں پر اس کے غیر شعوری اطلاق وغیرہ کی بنیاد پر تنقید کریں گے۔ یہ تمام باتیں ساختیات کے فلسفہ میں شامل ہیں اور جب کسی خاص ادب

پارے پر ساختیاتی انداز میں یا ساختیاتی اصولوں کے تحت تنقید کی جائے گی تو یہی اصول یا ان میں سے کچھ اصول اس تنقید پر لاگو ہوں گے۔ اس طرح تنقید کا ایک عمومی عمل ہے جس کے ذریعہ تھیوری بنتی ہے اور دوسرا خصوصی عمل یعنی ادب پاروں پر ان اصولوں کا اطلاق۔

یہی وجہ ہے کہ جب ہم تنقید کی تاریخ کے بارے میں پڑھتے ہیں تو ادبی تنقید کو عمومی معنی میں استعمال کرتے ہیں یعنی تنقیدی اصولوں کو مختلف ادب پاروں کی مثال سے بیان کرتے ہیں۔ ارسطو کی Poetics, Horace کی "Ars Poetica"، Longinus کی "On the Sublime"، سینٹ آگسٹن اور سینٹ، اکوناس کے مضامین، ڈرائیڈن کا ڈرامہ پر تنقیدی مضمون، میتھیو آرنلڈ اور جونسن وغیرہ کی تحریریں، تنقید کہلاتی ہیں۔

عام طور پر کسی نظام، کسی اصول، کسی متعینہ اور مروجہ مفروضوں پر تنقید نئے اصول اور تھیوری کو پیش کرنے کا نقطہ آغاز ہوتا ہے۔ مثلاً ساختیاتی یا پس ساختیاتی فکر پیش کرنے میں نئی تنقید کے اس اصول کو ہدف تنقید بنایا گیا کہ اس میں متن کو خودمختاری دی گئی اور اسے مرکز مان کر تنقیدی ڈسپلن کا آغاز کیا گیا۔ اس اصول کو رد کرتے ہوئے متن کی کثیر المعنویت یا اس کے معنی کو التوا میں ڈالے جانے یا قاری کو معنی پہنانے کے عمل کو اجاگر کرنے کے لیے اور جدید تر تنقیدی ڈسپلن کو پیش کرنے کے لیے نئی تنقید کے اصولوں پر تنقید کی گئی۔ یہیں سے پس ساختیاتی تنقید یا ڈی کنسٹرکشن کا آغاز ہوا اور آخرکار ساختیاتی تنقید کی ڈسپلن قائم ہوئی۔ اسی طرح ویلو تنقید کی بنیاد ذوق اور تاثر اور تعصب پر بتا کر تنقید کی گئی جس کے بعد تحلیلی اور آزاد تنقید کی بنیاد پڑی بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ تنقید کی پرانی تعریف یعنی تفصیل و تشریح و موازنہ اور مطلق فیصلہ کو رد کر کے قرأت، تشریح، تحلیل، معنی، معنی کا التواء، سیمایوٹک کوڈز وغیرہ کو اہمیت دی گئی اور فارمل تنقید پر تنقید کی گئی۔ ان سب کو ہم Criticism کہتے ہیں۔ ان میں ادب پاروں کی مثالیں آ بھی سکتی ہیں نہیں بھی۔ لیکن جب ہم کسی خاص ادب پارے پر تنقید کرتے ہیں تو تنقیدی ڈسپلن کے اصول مشعلِ راہ ہوتے ہیں۔ ساختیاتی اور ڈی کنسٹرکشن انداز کی تنقید کی خوبی یہ ہے کہ یہ منطقی اور جدلیاتی تحلیلی عمل ہوتا ہے۔ یہ تنقید اتنی آزاد ہوتی ہے کہ دوسری تنقیدی ڈسپلن اس کے پہلو میں بھی داخل کی جاسکتی ہے۔ اگر معنی کی تہوں کو کھولنے کے لیے یا نئے معنی کے انکشاف کے لیے ایسا کرنا ضروری ہو، مثلاً Psychonalytic تنقید یا کلچرل تنقید یا نئی تاریخیت اور نسوانی تنقید کے عناصر بھی شامل کیے جاسکتے ہیں۔

اس بحث کا مقصد اس بات کو واضح کرنا ہے کہ جب ہم اس قسم کی اصطلاحات مثلاً نیو مارکسی تنقید، سماجی تنقید، ساختیاتی تنقید، ثقافتی تنقید، نسوانی تنقید وغیرہ سنتے ہیں تو ہمیں یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ یہ کسی ادب پارے پر تنقید ہے بلکہ یہ مروجہ اور متعلقہ ڈسپلن پر تنقید ہوتی ہے لیکن جب ہم کسی خاص ادب پارے پر ساختیاتی، ثقافتی، نسوانی تنقید کریں گے تو ساختیاتی، ثقافتی یا نسوانی تنقیدی تھیوری کا اطلاق کریں گے۔ لہٰذا تنقید کا ایک عمل اصولوں پر تنقید ہے اور دوسرا عمل ان اصولوں کی روشنی میں ادب پاروں پر تنقید کرنا ہے جسے عملی تنقید بھی کہا جا سکتا ہے۔ دونوں کے لیے تنقید کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے لیکن دونوں الگ الگ عمل ہیں۔

(اگست 1994)

O

(آرا (2) فہیم اعظمی، سنہ اشاعت 1997، ناشر: مکتبہ صریر، 14 سی، بلاک 20، فیڈرل بی، ایریا، کراچی)

تنقید کی اصطلاح اور جدید نظریات

اردو ادب میں سب سے پہلے 'تنقید' کا لفظ کس نے استعمال کیا۔ یہ بات تحقیق طلب ہے لیکن یہ امر مسلمہ ہے کہ اس لفظ کا مصدر نقد ہے جس کے اور بہت سے معنوں میں ایک معنی دراہم کو پرکھنے کے ہوتے ہیں۔ شاعری کے لیے نقد الکلام استعمال ہوتا ہے اس لفظ 'نقد' کے کچھ اور بھی معنی ہوتے ہیں جن کو اگر استعارۃً ہماری تنقید پر لاگو کیا جائے تو وہ تنقید میں مثبت اور منفی عمل کی علامت بن جاتے ہیں، مثلاً نقد الطائر پرندوں کے چونچ مارنے کو کہتے ہیں جو تحقیق اور تفہیم کے مشابہ ہے اور نقدۃ الحیہ 'سانپ کے ڈسنے' کے معنی میں آتا ہے جو ایسے نقادوں کی رائے کی علامت ہے جو پسند ناپسند (Taste) یا تعصبات پر مبنی ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں لفظ 'نقد' کے ماخذ کے کچھ اور معنی دلچسپی سے خالی نہیں۔

'مناقدہ' کسی معاملے میں جھگڑا کرنے کو کہتے ہیں۔ 'تنقید' کھوٹے سکے الگ کرنے کو اور شعر کے عیب ظاہر کرنے کو کہتے ہیں۔ اس کے ایک معنی دیمک کا تنے کو کھوکھلا کرنے کے ہیں۔ اگر ہم غور کریں تو ہماری روایتی تنقید حقیقتاً و مجازاً ان تمام عوامل کو اپنے اندر لپیٹی نظر آتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ لوگ تنقید میں معروضیت پر زور دیتے آئے ہیں اور اسے سبجیکٹو تنقید سے الگ کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ 'سبجیکٹو کا ترجمہ ادیبوں نے فاعلی، موضوعی یا داخلی کیا ہے لیکن تینوں الفاظ سبجیکٹو کے مفہوم کو پوری طرح ادا نہیں کرتے، اس لیے کم سے کم ادب میں Objective یا Objectivity کے بائنری اپوزیشن کے طور پر ہم سبجیکٹویٹی کو اردو بنالیں تو بہتر ہوگا)

ہم سب تنقید میں معروضیت کے قائل ہیں لیکن جب کسی فن پارے میں 'نقد' پر 'پرکھ' اور (Value) کا تعین کرنے کی بات کرتے ہیں تو ہمیں مطلق معیار پہلے سے متعین کرنا پڑتا ہے اور

اس کی جامعیت اور قبول عام ہونے کو بھی فرض کرنا پڑتا ہے۔ اس کی مثال یوں ہے کہ ہم سونے کے معیار مقرر کرتے ہیں اور اسے کیرات میں ظاہر کرتے ہیں۔ چوبیس کیرات خالص ہوگا، تئیس کیرات میں اس قدر ملاوٹ ہوگی یا بائیس میں اتنی اور اکیس میں اتنی اور اسی معیار پر ہم سونے کے سکے یا زیور کی ویلیو متعین کرتے ہیں۔ یہ عمل آسان ہے اس لیے کہ یہ عمل بین الاقوامی طور پر متعین کیا گیا ہے۔ ادب پارے، میں جب ہم کوئی معیار متعین کرتے ہیں تو وہ صفات کی ایک لمبی لسٹ کی صورت میں ہوتا ہے اور اکثر اتنا مبہم اور غیر واضح اور نسبی ہوتا ہے کہ وہ معیار بن ہی نہیں سکتا مثلاً یہ کہ زبان و بیان کی خوبی۔ فصاحت و بلاغت، رفعتی تحریر وغیرہ۔ شاعری میں بھی عروض و بحور، معائب و محاسن سخن کے بہت سے فارمولے بنے۔ کچھ پر عمل ہوا اور کچھ پر نہیں، کچھ نے مانا کچھ نے نہیں مانا۔ لہجہ اور ڈکشن ہمیشہ زیر بحث رہا۔ کوئی معیار نہ بن سکا۔ کلاسیکی دور میں جب تخلیق و تعمیر کے حدود متعین نہیں ہوتے تھے اور تقریباً ہر فن پارے میں تعمیر و تنقیح کے عناصر ضروری ہوتے تھے تو فن پارے کے وجود میں آنے کے اصول ہی تنقید کا معیار متصور ہوتے تھے۔ انگریزی شاعری کے لیے الگزنڈر پوپ نے ایک فارمولا تیار کیا تھا جو شاعری کی تخلیق اور تنقید دونوں کے لیے ایک مطلق معیار متعین کرتا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب ادبی تخلیق یا تعمیر Imitation یا نقالی کی تھیوری پر قائم تھی اور تنقید بھی انھی کے بنائے ہوئے معیار کا احاطہ کرتی تھی۔ پوپ کا فارمولا یہ تھا:

پہلے فطرت کا کرو اتباع، اور اپنے فیصلے کے فریم کو
منصفی معیار پر فطرت کے رکھو اور یہ معیار ابدی ہے
وہ فطرت جس سے غلطی ہو نہیں سکتی، الوہیت سے روشن ہے
یہی شفاف لاتغیر ہے اور نور دنیاوی کا مخزن ہے

(First follow nature and your judgment frame

By her just standard which is still the same

Unerring nature still divinely bright

One clear unchanged universal

فطرت کے اتباع کا اصول محض فارمولا نہیں بلکہ اس مطلقیت پر یقین کی جانب اشارہ کرتا ہے جو کلاسیکی دور کی خصوصیت تھی۔ اٹھارویں صدی کے بعد کے زمانے میں جب جی۔ بی۔ ویکو

کی تاریخیت نے ان اصولوں کی مطلقیت پر ضرب لگائی اور وقت کے ساتھ اس میں تبدیلی آنے کا بالکل مخالف نظریہ پیش کیا تو تنقیدی اصولوں میں کم سے کم زمانی Relativity کا نظریہ شروع ہوا۔ ساتھ ہی ساتھ ادب پارے کی مختلف صفات متعین ہوئیں۔ ڈاکٹر جانسن کا بھی یہی نظریہ تھا۔ اس نے ایک مبلغ کا رول ادا کیا۔ تنقید میں تعصب اور تنقیص کے رجحان کو کم کرنے کی تلقین کی اور اصولوں کے مزین ہونے کی بات کی۔ ڈاکٹر جانسن کا قول تھا کہ تنقید سائنس نہیں ہے بلکہ وہ ایسے لوگوں کی ترنگ ہے جو بزعم خود قانون ساز بنے ہوئے ہیں اور عقل و دانش کی فطری مہم جوئی اور جدت طرازی کی راہ میں روڑے اٹکاتے ہیں (ادبی تنقید کی تاریخ- ہیری بلیمائر 176، میکملین سیریز)۔

اٹھارویں صدی کے آخر میں ایمینوئل کانٹ کے فلسفہ جمالیات نے تنقید پر اثر ڈالا لیکن اس میں تاثرات اور اخلاقیات کی اقدار کے مطابق فن پارے کی تنقید اس کی Value کو معیار بناتی رہی۔ وکٹورین زمانے میں جمالیات کے تحت جمالیات کے abstraction کو معیار بنانے کے بجائے حسین چہروں کو معیار بنایا گیا مگر Value کا تصور پھر بھی قائم رہا۔ بیسویں صدی میں مارکسی تنقید نے ادب کی افادیت اور نظریہ کا ذریعہ بننے کا تصور پیش کیا اور تنقید کا معیار بھی سماجی حقیقت شناسی متعین کیا لیکن اس میں بھی اچھے، برے، مضر اور مفید، رجعت پسندی اور ترقی پسندی کے متنازعہ تصورات قائم رہے اور Value ہی معیار رہا۔ نئی تنقید نے قاری کے رویہ، فن پارے کی مطلقیت، ابہام اور سمبلک کی ادبی قدر و قیمت کا نظریہ پیش کیا جس نے بڑی حد تک تنقید میں تشریح اور تحلیل کو جگہ دی۔ لیکن معیار کے Relative ہونے کی وجہ سے اور Taste اور تاثر کی دخل اندازی کی وجہ سے یہ تنقید بھی Value تنقید کے زمرے میں آتی ہے۔

جہاں تک اردو ادب کا تعلق ہے مولانا حالی ہی کو ایک منظم اور مدلل تنقید کا بانی کہا جاتا ہے۔ اس سے پہلے تذکرے اور کلاسیکی صفات کے معیار پر انحصار رہا۔ فن پارے کی صفات کے برابر درجہ مصنف کی سوانح حیات کو دیا جاتا رہا وہ بھی بہت ہی Sketchy اور تنقید نگار کے ذاتی تعصب اور تاثر سے بھرپور۔ ہمیں اس بات کا اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہ کرنا چاہیے کہ اردو میں تنقید نے جو شکل اختیار کی ہے اور جو کچھ اب تک لکھا جاتا رہا ہے وہ مغرب کی دین ہے، چاہے وہ ہیئت ہو، متن کی جمالیات ہو، اس کی افادیت ہو، تعریف یا تشریح ہو۔ پچھلے بیس

سالوں میں تنقید کے میدان میں جو پیش رفت ہوئی ہے اور جسے ہم اردو میں جدید تنقید کہتے ہیں اس میں بہت سے عناصر ماورائی، رومانی، کلاسیکی دور کے بھی شامل ہیں اور تنقید نگار اب بھی اپنے مبہم پیمانوں یا پہلے سے موجود کلیشے کے ذریعہ تنقیدی مقالے اور کتابیں لکھتے رہتے ہیں جن میں مطلق فیصلے کا رجحان غالب رہتا ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ initiative ہمیشہ نقاد کے پاس ہوتا ہے جو چند صفات کو اپنے طور پر متن میں دریافت کر کے یا اس پر چسپاں کر کے اچھے اور برے، بہترین اور ممتاز وغیرہ کے فیصلے صادر کر دیتا ہے یا پھر ایسے نقاد ہیں جن کا خیال ہے کہ بیلنسنگ کرنی چاہیے اور اس کے لیے وہ محاسن کے بیشتر بیانات کے ساتھ کچھ حقیقی یا خیالی معائب اپنی تنقید میں شامل کر کے value judgment کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ اگر نقاد کسی سے ناراض ہے یا کسی کو پسند نہیں کرتا جس میں نظریہ اور شخصیت دونوں شامل ہیں، تو وہ تنقیص کے ذریعے اپنے دل کی بھڑاس نکالتا ہے اور ادعائیت، تاثر، تعصب وغیرہ جیسی انسانی خصوصیات کے ذریعے اچھے خاصے فن پارے کو غیر فن قرار دے دیتا ہے اور اگر وہ مصنف یا فن پارے کے مجموعی تاثر سے خوش ہے تو تنقید کو تقریظ میں بدل دیتا ہے۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ سب معیار جو value متعین کرتے ہیں، یا چند مفروضے اور نظریات کی بنا پر ادب پارے کو پرکھتے ہیں، وہ نہ فن پارے کے ساتھ انصاف کرتے ہیں اور نہ اپنی تنقیدی صلاحیت کو اجاگر کرتے ہیں اور اسی لیے کچھ ان میں سے قصیدہ گو ہوتے ہیں اور کچھ پیراسائٹر۔ ویسے یہ جنرلائز generalize نہیں کیا جا سکتا۔ اردو ادب میں بہت سے ایسے نقاد ہیں جو بات کو ناپ تول کر کہتے ہیں۔ فن پارے کی صفات کو اجاگر کرتے ہیں، محاسن اور معائب کا بیان منطقی طور پر کرتے ہیں۔

یوں تو تنقید میں تحلیلی رویہ رچرڈس، ایمپسن، ایلیٹ وغیرہ کے وقت سے کسی حد تک شروع ہو گیا تھا، مگر ساختیات، پس ساختیات اور ڈی کنسٹرکشن نے اسے فروغ دیا۔ اب فن پارے کی value پر یا کسی متعینہ اور مقررہ معیار پر، اسے نہیں پرکھا جاتا بلکہ اس لسانی سسٹم سے بنائی ہوئی کائنات میں اس کا وجود، اس کی معنویت کی سطحیں، لسانیات کے کوڈز کے اندر اس کی تشریح، اس کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ، اس میں التوا میں ڈالی ہوئی باتوں اور متضاد بیانات کی نشاندہی وغیرہ منطقی انداز میں کی جاتی ہے۔ سوا چند صفات کے تحریر کے اسلوب کا کوئی متعین طریقہ نہیں ہوتا۔ اس لیے ایسی تنقید پر اسلوبیات کا اطلاق بھی ہوتا ہے مگر اسی حد تک کہ تحلیل کے ذریعہ

اسلوب کی نشاندہی کی جائے۔ غرض یہ کہ ادب پارے کی تمام صفات کو اجاگر کیا جاتا ہے لیکن کسی مطلق یا فیصلہ کن حکم سے گریز کیا جاتا ہے۔ اس کی مثال یوں ہے کہ آپ کوئی زیور سنار کے پاس لے جائیں اور اس سے پوچھیں کہ اس کے بارے میں بتاؤ تو وہ کسوٹی پر پرکھ کر یہ بتائے گا کہ اس میں کتنا کیرات سونا ہے، نگ کتنے جڑے ہوئے ہیں۔ اگر ٹانکا لگا ہے تو کس طرح کا وغیرہ۔ اب یہ آپ پر ہے کہ اسے خوبصورت کہیں یا نہ کہیں۔ وہ بھی شاید اسی وقت ممکن ہے جب زیور پہن کر کوئی آپ کو دکھائے پھر بھی اس کے اچھے برے کا تعین محض مشاہدے پر نہیں بلکہ ادراک پر منحصر ہوگا لیکن وہ بھی مطلق نہیں ہوگا کیونکہ یہ زیور پہننے والے پر اور دیکھنے والے کے ذوق اور تاثر پر منحصر ہوگا۔ اس لیے نقاد کا کام تحلیل وتشریح ہے، معنویت کی تلاش ہے، کچھ تھیوری اور نظریات کے مطابق جو خود مطلق نہیں ہیں۔ صفات کا بیان ہے جن کو ڈی کنسٹرکشن کے مطابق رد بھی کیا جاسکتا ہے، ان کہی کی تلاش ہے، لیکن ایسی تنقید میں یہ بھی ضروری ہے کہ آپ کسی فریم ورک یا فارمولا کو نہ اپنائیں۔ اگر فن پارے کی صفات کی تحلیل نفسیات، نسائی تنقید، کلچرل تنقید یا نئی تاریخیت کے اصول کے تحت ممکن ہے تو وہ بھی اس تنقید کا حصہ بن سکتی ہے وہ اس لیے کہ اب جو تنقیدی جہت ہمارے سامنے آرہی ہے وہ post modern یا مابعد جدید تنقید ہے جس میں مظہریات، نئی تاریخیت، نسوانی تنقید، ڈی کنسٹرکشن وغیرہ سب شامل ہیں۔

یہ تو صحیح ہے کہ ہم نے اردو ادب میں تنقیدی اصولوں اور اس کے اطلاق کو مغرب ہی سے سیکھا۔ مغربی افکار کے مطالعہ کے وقت ہمارے اسلاف کے اقوال اور تحریروں میں جو اردو فارسی عربی یا ہندی اور سنسکرت میں ہیں، ہمیں ایسی باتیں ملتی ہیں جو مغرب کے افکار سے مناسبت رکھتی ہیں۔ ایسی باتوں کو واضح کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ یہ ضرور خیال رکھنا چاہیے کہ اولیت اسی کو حاصل ہے جس نے ہمیں اردو ادب یا مشرقی ادب میں ایسی باتیں تلاش کرنے میں مدد دی۔ لفظ مشرق بہت وسعت رکھتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ عربی، فارسی، میں بیشتر اور سنسکرت، چینی، جاپانی، کوریائی زبانوں میں جو بھی تھیوری ہوگی جس جس کی مماثلت مغربی تھیوری سے ہوگی، وہ ہم نے کسی نہ کسی مغربی زبان اور ترجے کے ذریعے دریافت کی ہے۔ جہاں تک کسی نظریہ یا فکر کا مغربی افکار سے مختلف یا اس کی ضد ہونے کا تعلق ہے تو یقیناً ہم اپنے نظریات کو قبول کریں گے لیکن ان کی بنیاد بھی منطق پر ہوگی صرف عقائد اس سے مستثنیٰ ہیں کیونکہ ان کی بنیاد ضروری نہیں کہ منطق پر ہو۔

ان معروضات سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ 'تنقید' کی اصطلاح اپنا کام ختم کر چکی ہے۔ تنقید سے ہم ہمیشہ Value judgement مراد لیتے ہیں۔ اسی لیے یہ تنقید کرنے والے اور زیرِ تنقید فن پارے کے مصنف دونوں کے جذبات اور تاثرات یعنی Taste اور انانیت پر براہِ راست اثر انداز ہوتی ہے اور فن پارے کی صفات کو معروضی طور پر بیان کرنے اور معنی تلاش کرنے کا جو عمل ہوتا ہے نقاد کی پسند ناپسند اور مصنف کی خوشی اور غصہ کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے 'تجزیاتی مطالعہ' تنقید سے بہتر اصطلاح ہو۔ (دسمبر 1993)

O

(آرا (2) فہیم اعظمی، سنہ اشاعت 1997، ناشر: مکتبہ صریر، 14 سی، بلاک 20، فیڈرل 'بی' ایریا، کراچی)

تنقید کیا ہے؟

مغرب کے اثر سے اردو میں کئی خوشگوار اضافے ہوئے، ان میں سب سے اہم فن تنقید ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مغرب کے اثر سے پہلے اردو ادب میں کوئی تنقیدی شعور نہیں رکھتا تھا، یا شعر و ادب کے متعلق گفتگو، شاعروں پر تبصرہ اور زبان و بیان کے محاسن پر بحث نہیں ہوتی تھی۔ بڑے تخلیقی کارنامے بغیر ایک اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آسکتے، تخلیقی جوہر بغیر تنقیدی شعور کے گمراہ ہوجاتا ہے اور تنقیدی شعور بغیر تخلیقی استعداد کے بے جان رہتا ہے اردو میں وجہی سے لے کر حسرت موہانی تک ہر اچھے شاعر کا ایک واضح اور کار آزمودہ تنقیدی شعور بھی ہے، پھر بیاضوں، تذکروں، تقریظوں، دیباچوں اور مکاتیب کا سرمایہ شروع سے موجود ہے، شاعروں اور ادبی صحبتوں میں مشاعروں اور شعر و ادب پر تبصرے برابر ہوتے رہتے ہیں۔ میر، جرأت کی چوما چاٹی سے بیزار تھے، خان آرزو، سودا کے شعر کو 'حدیث قدسی' کہتے تھے۔ آتش، دبیر کے مرثیوں کو لندھور بن سعدان کی داستان بتاتے تھے۔ شیفتہ، نظیر کے کلام کو سوقیانہ بتاتے تھے اور اسلوب میں متانت کے اس قدر قائل تھے کہ کیسے ہی معنی ہوں متانت کے بغیر نامعقول سمجھتے تھے۔ غالب کے نزدیک شاعری معنی آفرینی تھی، قافیہ پیمائی نہیں۔ وہ شعر میں 'چیزے دگر' کے بھی قائل تھے اور آتش کے یہاں ناسخ سے تیز تر نشتر پاتے تھے۔ یہ تنقیدی شعور بھی اچھی روایات کا حامل تھا۔ اس میں فن کی نزاکتوں کا احساس تھا اور اس کی خاطر ریاض کرنے کا احترام۔ یہ قدرے محدود اور روایتی تھا اور ضبط و نظم کا ضرورت سے زیادہ قائل۔ یہ ہر نشیب و فراز کو ہموار کرنا چاہتا تھا اور ہر ذہن کو ایک ہی سانچے میں ڈھالنا چاہتا تھا۔ یہ بات اشاروں میں کرتا تھا۔ وضاحت صراحت، تفصیل کا قائل نہ تھا۔ اس میں مدح ہوتی تھی یا قدح، اس کا معیار ادبی کم تھا فنی زیادہ۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ تنقید صحیح معنی میں حالی سے شروع ہوئی۔ حالی سے

پہلے شاعر استادوں کو مانتے تھے نقادوں کو نہیں۔ ان سے پہلے کسی میں اعلیٰ درجے کی تنقیدی صلاحیت اگر ملتی ہے تو وہ شیفتہ ہیں جن کی پسند کے بغیر غالب بھی غزل کو غزل نہیں سمجھتے تھے مگر وہ بھی مانوس اور مہر شدہ حسن کے قائل ہیں، حسن کی دریافت نہیں کرسکتے۔ حالی نے شاعری، ادب، زندگی، اخلاق، سماج، غزل اور نظم کے متعلق اصولی سوال کیے انھوں نے شاعری کا ایک معیار متعین کرنا چاہا اور اس معیار سے ہمارے ادبی سرمائے کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔ اس معیار میں وہ مغرب سے بھی متاثر ہوئے۔ اگرچہ ان کا معیار خالص مغربی نہ تھا۔ اس میں انھوں نے فن کا بھی لحاظ رکھا مگر فطرت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ انھوں نے بعض روایات پر نکتہ چینی کی مگر ادب کی روایات کو نظر انداز نہیں کیا۔ حالی کا یہ طریقہ مفید ثابت ہوا اور تنقید اور اس کے اصول پر گفتگو شروع ہوگئی۔ چنانچہ اردو میں اس قسم کے مضامین، رسالے اور کتابیں بکثرت ہیں جن میں تنقید کے اصووں سے بحث کی گئی ہے یا بعض ادیبوں یا ادبی تحریکوں پر تنقید ہے یا کسی ادبی اصول کی تشریح و تفسیر ہے۔ مغرب میں تنقید نے کئی کروٹیں بدلی ہیں اور ان کا اثر بھی ہمارے یہاں محسوس ہورہا ہے پھر بھی یہ ایک حقیقت ہے کہ تنقید کے مفہوم، منصب، اس کی ضرورت، اس کی بنیادی شرائط، اس کے میدان اور خصوصیات کے متعلق آج بھی بہت سی غلط فہمیاں عام ہیں اس لیے واضح کرنے کی اب بھی بڑی ضرورت ہے کہ تنقید کیا ہے اور ادب اور زندگی میں اس کی کیا اہمیت ہے؟

کولرج نے ایک جگہ ایک مرد اور ایک عورت کا ذکر کیا ہے جو کسی آبشار کا نظارہ کررہے تھے مرد نے کہا ''یہ کیسا جلال رکھتا ہے؟'' عورت نے جواب دیا ''ہاں بہت خوبصورت ہے'' یہ نہ تھا کہ بیچاری عورت حسن کا احساس نہ رکھتی ہو، احساس تھا ذوق نہ تھا، شعور تھا مگر تربیت یافتہ اور مہذب نہ تھا، اس لیے وہ حسن اور حسن میں فرق نہ کرسکتی تھی اور دلیری اور قاہری کے فرق کو نہیں جانتی تھی یا جانتی تھی تو بیان نہ کرسکتی تھی۔ یہ مرض عوام ہی میں نہیں خواص میں بھی ہے کتنے ہی بزرگ 'نظارے' سے نہیں ذوق نظر سے سروکار رکھتے ہیں۔ وہ چیزوں کا حسن نہیں دیکھتے ان چیزوں میں ایک خاص خیال کا حسن دیکھتے ہیں۔ اب بھی کتنے ہی ترقی پسند ادب اور نئے ادب کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ کتنے ہی حسن کو ایک خاص لباس میں دیکھتے ہیں اور لباس کو حسن سمجھتے ہیں۔ کتنے صرف روایت کے پجاری ہیں کتنے صرف بغاوت کے علمبردار۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو فانی و جگر کی طرح غزل کو اصل شاعری سمجھتے ہیں اور نظم کو فقط قافیہ پیمائی۔ کچھ کلیم الدین کی طرح

غزل کو نیم وحشیانہ صنف شاعری کہتے ہیں۔ کچھ کرشن چندر کی طرح ہیں جو راشد کی شاعری میں فرار اور جنسی الجھنیں دیکھتے ہوئے بھی اس کی ترقی پسندی پر اصرار کرتے ہیں۔ کچھ انقلابی شاعری کے معنی بغاوت اور خون کی ہولی کے لیتے ہیں۔ کچھ اختر رائے پوری کی طرح اپنے جوش میں اکبر کے کلام کو طنزیہ تک بندی کہہ جاتے ہیں۔ کچھ ادب کو پروپگنڈا بنانا چاہتے ہیں کچھ اصول بناتے ہیں مگر ان پر عمل نہیں کر سکتے اور کچھ علیحدہ علیحدہ تصویریں اچھی بنا لیتے ہیں مگر کثرت میں وحدت نہیں دیکھ سکتے۔ اس افراط و تفریط کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ادب کو دراصل ادب کم رہنے دیا گیا ہے یا اسے تصوف اور فلسفہ بنایا گیا ہے یا پروپگنڈا۔ ظاہر پرستوں نے اقبال کی زبان میں اس کے 'اندرون' کو نہیں دیکھا، اسے محض فن سمجھا۔ اس کے خون جگر کی رنگینی کو نظر انداز کیا، دوسروں نے ردِ عمل کے طور پر فن کے نکات کو نظر انداز کرنا چاہا اور اس طرح اپنی بات کا وزن کھو بیٹھے۔ اردو میں تنقیدیں اچھی اچھی لکھی گئیں، مگر صحیح تنقید جس کا راستہ بال سے زیادہ باریک ہے اسی وجہ سے زیادہ ترقی نہ کر سکی۔ مختلف ٹولیوں نے اسے اپنے مقاصد کے لیے استعمال کیا، اس کی خاطر ریاض کم کیا۔ حالی کے بعد اردو میں کوئی ایسا نقاد نہیں ہے جو ٹی ایس ایلیٹ کے الفاظ میں آفاقی ذہن (Universal intelligence) رکھتا ہو۔ آفاقی ذہن سے مراد بین الاقوامی نہیں ہے۔ کتنے ہی نقاد اپنے حقیقی منصب کو بھلا کر دنگل میں دادِ شجاعت دینے لگے، کتنے ہی فلسفہ بگھارنے کے شوق میں رسوا ہوئے، کتنے ہی آمریت پر اتر آئے، کتنے ہی ایک اسکول، ایک دور ایک روایت کے ترجمان ہو کر رہ گئے۔ نظریے اچھے اچھے پیش کیے گئے مگر ایسے کم جو تین سو سال پہلے کی شاعری، آج کی اور تین سو سال بعد کی شاعری، تینوں کے مطالعہ میں مدد دے سکیں چاہے حرفِ آخر نہ ثابت ہوں۔ افسوس ہے کہ اردو میں کوئی ارسطو پیدا نہ ہوا، حالی کی مشرقیت اور ان کی شرافت بعض اوقات معاصرین پر اظہار رائے میں انھیں ضرورت سے زیادہ نرم بنا دیتی ہے۔ بقول برناڈ شا کے ادیب کو پہلے ادب کا خیال کرنا چاہیے۔ بعد میں شرافت اور مروّت کا۔ مقدمہ اور مقالات کے حالی میں یہی فرق ہے۔

اردو میں تنقید کی کمی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ تنقید کو عام طور پر دوسرے درجہ کی چیز سمجھا گیا ہے۔ علی گڑھ میں میرے ایک کرم فرما ہیں جو کوئی تنقید پڑھتے ہیں تو فرماتے ہیں "یہ بات کیا ہوئی؟ کچھ اشعار لکھے، کچھ ان کا خلاصہ بیان کیا، کچھ افتتاحی الفاظ یا حواشی بڑھائے اور تنقید تیار ہوگئی۔" اس میں کوئی شک نہیں کہ ادبی رسالوں میں ایسی تنقیدیں کثرت سے ملتی ہیں

مگر تنقید محض اس کا نام نہیں۔ شبلی نے موازنہ انیس و دبیر میں طول طویل اقتباسات اس لیے دیے تھے کہ مرثیوں، کی خوبی کا اندازہ دو ایک بندوں سے نہیں ہوسکتا۔ اقبال کے بہت سے نقادوں نے اقبال کے اشعار زیادہ لکھے اپنے خیالات کم بیان کیے۔

انتخاب، تنقید تو نہیں ہے مگر انتخاب سے تنقیدی شعور کا پتہ چلتا ہے۔ انتخاب میں اپنی پسند سے زیادہ شاعر کی نمائندگی ضروری ہے۔ شاعری کی نمائندگی آسان کام بھی نہیں ہے مگر جو لوگ اقتباسات کی کثرت سے بدگمان ہوجاتے ہیں انھیں یہ سوچنا چاہیے کہ اقتباسات تنقید کو صحت سے قریب رکھتے ہیں۔ جو لوگ اقتباسات کو دیکھتے ہیں اس تلاش اور جستجو کو نظر انداز کردیتے ہیں جو اقتباسات میں صرف ہوتی ہے اور ہونی چاہیے۔ وہ ادب کا کوئی اچھا تصور نہیں رکھتے اور ان کی ذہنی استعداد کے متعلق کوئی اچھی رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔ اب بھی کچھ لوگ اس کے قائل ہیں کہ تخلیقی ادب براہِ راست زندگی کے شعور کو ظاہر کرتا ہے اور تنقیدی ادب چونکہ اس تخلیق کی ترجمانی، تحلیل یا تجزیے کا فرض انجام دیتا ہے، اس لیے اس کی برابری نہیں کرسکتا۔ بعض لوگوں کا خیال یہ ہے کہ چونکہ نقاد خود شاعر کم ہوتے ہیں اور اگر ہوتے ہیں تو اچھے شاعر نہیں ہوتے اس لیے ان کی رائے پر زیادہ اعتماد نہیں کیا جاسکتا۔ آخر یہ کبوترانِ بامِ حرم، مرغانِ رشتہ برپا کے متعلق کیا جان سکتے ہیں، اور کیا بتا سکتے ہیں۔ ان دونوں تصورات پر غور کرنا ہمارا فرض ہے۔

اقبال کی شاعری پر یوسف حسین نے روحِ اقبال لکھی، جس میں ان کے کلام کی ترجمانی کی کوشش کی، کسی نے روح اقبال پر تنقید لکھی۔ جس میں یوسف صاحب کے نظریے سے اختلاف کیا۔ کسی نے اختلاف سے اختلاف کیا، نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیروں کی کثرت سے بعض اوقات خواب، پریشاں ہوجاتا ہے۔ ٹیگور پر بھی ایک دفعہ یہی واقعہ گزرا تھا، انھوں نے اپنے حلقے میں ایک نئی نظم سنائی، ایک صاحب نے کہا کہ اس کا یہ مطلب ہے، دوسرے نے کہا یہ نہیں یہ ہے، اس پر دونوں میں بحث ہونے لگی اور ٹیگور بیچ سے غائب ہوگئے۔ ہمارے قدیم نظام تعلیم میں شرحوں، حاشیوں اور تفسیروں کے سمجھنے کا جو دستور تھا اس کی وجہ سے جزوی چیزیں اصل سے زیادہ اہمیت اختیار کرلیتی تھیں اور نظر محدود ہوجاتی تھی۔ ذاتی، شخصی اور داخلی تنقیدوں سے اس قسم کا امکان ضرور ہے۔ کبھی کبھار یہ بھی ہوتا ہے کہ نقاد کی غیر معمولی شخصیت۔ اس کے شاندار اصول اور دلچسپ فقرے پڑھنے والے کو مرعوب کرلیتے ہیں وہ نقاد کی عینک سے ہر چیز کو دیکھنے کا

عادی ہو جاتا ہے (گو عام پڑھنے والوں کے لیے ایسے ذہنی رفیق بہتر ہیں بجائے اس کے کہ وہ ادبی مزاج کا شکار ہوں) مگر اچھی تنقید تخلیقی ادب کی طرف مائل کرتی ہے۔ وہ خود تخلیق ہوتی ہے۔ وہ پڑھنے والے کے ذہن پر مہر نہیں لگاتی، اس کے ذہن کی تربیت کرتی ہے۔ تخلیقی ادب پر کوئی تنقید تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں کر سکتی، دونوں کے درمیان کوئی خلیج نہیں ہے۔ تخلیقی ادب میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے تنقید اس کو واضح کر دیتی ہے۔ تنقید خلاصہ یا تنقیص نہیں ہے مگر اس کا تخلیق کے بنیادی خیال تک پہنچنا ضروری ہے۔ یہ تخلیق پر عرف عام میں عمل جراحی بھی کرتی ہے مگر یہ عمل شاعرانہ طور پر ہوتا ہے اور اسی فضا کے اندر رونما ہوتا ہے۔

تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں، جو اس میں تفریح یا اقبال کے الفاظ میں 'کو کنار کی لذت' ڈھونڈتے ہیں اگر وہ سطحی فرق کو نظر انداز کر دیں اور غور کریں تو انھیں معلوم ہو جائے کہ تخلیقی ادب کی زندگی کے لیے کتنا ضروری ہے کہ وہ تنقیدوں سے مد لے۔ بعض اوقات بدگمانی ، ں وجہ سے بھی ہوتی ہے کہ تبصروں، دیباچوں، مقدموں اور تعارفوں میں عام طور پر جو تنقید ملتی ہے اس میں تنقید کے علیحدہ علیحدہ رنگ ہیں۔ دراصل ان میں سے ہر ایک کا میدان الگ ہے۔ دیباچہ یا تعارف، کتاب یا صاحبِ کتاب کا تعارف کرتا ہے، اس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے، اس کی قدر و قیمت معین نہیں کرتا، متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ مقدمہ اس سے ذرا آگے بڑھ جاتا ہے وہ قدر و قیمت متعین بھی کرتا ہے اور قول فیصل بھی پیش کر دیتا ہے۔ تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے ان میں سے یقیناً بعض گمراہ کن ہوتے ہیں۔ محدود تنقید تو خیر محدود قسم کی ہوتی ہے زیادہ مضر نہیں ہوتی لیکن وہ تنقید جس میں دعویٰ جامعیت کا کیا جائے مگر ہو محدود اور مخصوص، گمراہ کن اور پرفریب ہے مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ داخلی تنقید میں اس قسم کا فیصلہ ناگزیر ہے اور یہ فریب مشرق و مغرب میں بہت عام ہے اس لیے میں داخلی تنقید کو ناقص تنقید کہتا ہوں۔ وہ تحسین (appreciation) کے درجے میں آتی ہے، اس کی علیحدہ قدر و قیمت ہے، مگر اسے بڑی تنقید کا درجہ نہیں مل سکتا۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں ہوتی بلکہ وہ تخلیق ہو جاتی ہے۔

رہا یہ سوال کہ جو نقاد شاعر نہیں ہوتے وہ شاعری کے متعلق کیا بتا سکتے ہیں یا خود ناولسٹ نہیں وہ ناول کے متعلق کیا رائے قائم کر سکتے ہیں۔ تو یہ سوال ایک غلط فہمی پر مبنی ہے

مولوی عبدالحق کے متعلق دنیا جانتی ہے کہ وہ شاعر نہیں لیکن یہ بات ان کے ایک اچھے نقاد ہونے میں خلل انداز نہیں ہے۔ جگر ایک اچھے شاعر ہیں مگر وہ ایک اچھے نقاد نہیں کہے جاسکتے۔ شاعری کے لیے ایک شیریں دیوانگی اور تنقید کے لیے ایک مقدس سنجیدگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ آرنلڈ نے اس کو (high seriousness) کہا ہے۔ کبھی کبھی یہ دونوں چیزیں ایک ہی شخص کے یہاں مل جاتی ہیں۔ ہر اچھا شاعر ایک فنی شعور بھی رکھتا ہے مگر یہ فنی شعور اسے ادب کے دوسرے اصناف کی قدر و قیمت متعین کرنے میں چنداں مدد نہیں دیتا بلکہ ایک کاروٹ ہی ثابت ہوتا ہے۔ ایک شعبے کی طاقت دوسرے کی کمزوری ہو ہی جایا کرتی ہے۔ غزل کے شاعر اکثر نظم کی تعمیری صلاحیتوں کا اندازہ نہیں کر پاتے۔ اشاروں کے دلدادہ تفصیل اور صراحت اور وضاحت کے حسن کو نہیں دیکھ پاتے۔ جس گہرائی اور سپردگی کی تخلیق میں ضرورت ہوتی ہے، تنقید میں اس سے ابھرنا بھی ہوتا ہے۔ ہر فنکار کی شخصیت کے دو حصے ہوتے ہیں۔ ایک حصہ تجربہ حاصل کرتا ہے، دکھ بھوگتا ہے اور تکلیف اٹھاتا ہے یا راحت اور مسرت حاصل کرتا ہے دوسرا اس رنج و راحت کو ذرا بلندی سے دیکھتا ہے اور اس کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے اس لیے فنکار اگر بعض اوقات اپنے رنج و راحت کو ذرا بلندی سے دیکھ پائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے مگر اس سے نقاد کی اہمیت اور عظمت کم نہیں ہوتی اور مسلم ہو جاتی ہے۔ میر نے نکات الشعراء میں اپنا جو انتخاب کیا ہے اُس سے میر حسن کا انتخاب اچھا ہے۔ جنوری 41ء کے نگار میں شاعروں نے اپنا جو انتخاب کیا تھا وہ یقیناً ہر جگہ کلام کا بہترین انتخاب نہیں تھا۔ اس لیے یہ بات واضح ہے کہ نقاد شاعر نہ ہوتے ہوئے بھی یا اس پائے کا شاعر نہ ہوتے ہوئے بھی اچھا نقاد ہوسکتا ہے۔ ہاں اس کے لیے سخن فہم ہونا ضروری ہے، اس کے لیے اس روح تک پہنچنا ضروری ہے جو شاعری کی ہے، اس کے یہاں اس وسیع ہمدردی کی، اس لچک دار ذہن کی، اس ہمہ گیر طبیعت کی موجودگی ضروری ہے جو شاعر کی فضا میں، شاعر کے ساتھ بلکہ کبھی اس سے بھی آگے پرواز کر سکے۔ فنکار تجربوں کو جنم دیتا ہے۔ سخن فہم نقاد فنکاروں کو صحیح معنی میں فنکار بناتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے غلط نہیں کہا ہے کہ ''جب تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے، تو اکثر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ جو بہتر ہوتا ہے وہ تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے۔'' ہڈسن نے تو اور صاف کہا ہے کہ ''سچی تنقید بھی چونکہ اپنا مواد اور جذبہ زندگی سے لیتی ہے اس لیے اپنے رنگ میں وہ بھی تخلیقی ہے'' اس لیے تنقیدی ادب سے اس وجہ سے بھڑکنا کہ وہ کتابوں کی مہک رکھتا ہے۔ صحیح نہیں ہے۔ اچھی تنقید

کسی طرح اچھی تخلیق سے کم نہیں بلکہ بعض وجوہ سے اس پر فوقیت رکھتی ہے۔

غرض تنقید کو دوسرے درجے کی چیز سمجھنا ایک بہت بڑی غلطی ہے، اچھی تنقید محض معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ وہ سب کام کرتی ہے جو ایک مورخ، ماہر نفسیات، ایک شاعر اور ایک پیغمبر کرتا ہے۔ تنقید ذہن میں روشنی کرتی ہے اور یہ روشنی اتنی ضروری ہے کہ بعض اوقات اس کی عدم موجودگی میں تخلیقی جوہر میں کسی شے کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انیسویں صدی کے شروع کا زمانہ انگلستان میں کس قدر غیر معمولی تخلیقی پیداوار کا زمانہ تھا مگر آرنلڈ کے نزدیک یہ شاعری باوجود اس قدر خلاقی کے ذہن نہ رکھتی تھی، جانتی نہ تھی، اس کے بڑے بڑے شاعر تو تہی مغز تھے یا مبہم یا ان میں تنوع اور رنگارنگی کی کمی تھی۔ یہ بات ہماری شاعری پر بھی ایک بڑی حد تک صادق آتی ہے۔ ہمارا قدیم ادب مغز کم رکھتا ہے اس میں تنوع کی بھی کمی ہے مگر فن کے ایک خاص شعور کی وجہ سے یہ مبہم نہیں ہے۔ ہمارا جدید ادب اس کے مقابلہ میں مغز بھی رکھتا ہے اور وزن بھی اور تنوع بھی مگر اس میں ابہام زیادہ ہے۔ پہلے چاشنی یا چٹخارے پر زور تھا، اب سنسنی پھیلانے یا چونکانے پر توجہ ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اول تو ذہن زیادہ نمایاں نہیں ہے جذبہ زیادہ نمایاں ہے دوسرے ذہن میں روشنی کم ہے دھندلکا یا الجھن زیادہ (اس الجھن کے وجوہ اور ہیں، تنقید کی وجہ سے یہ الجھن نہیں) ذہن اور جذبے کے فرق پر ماہر نفسیات مسکرائیں گے مگر میں نے ان کو یہاں مستعار معنی میں استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے کچھ لوگ ہیرس کی طرح صرف جذبے ہی کو شاعری سمجھتے ہوں مگر میں فکر و جذبے کی ہم آہنگی کو ضروری جانتا ہوں۔ ادب میں علم اور علمیت کی کمی، اس علم میں تہذیب و تربیت کی کمی ہے یہاں محض کتابوں کا علم نہیں بلکہ زندگی اور کائنات کا علم مراد ہے۔ تنقیدی شعور کی طرف توجہ نہ کرنے اور ذوق کی صحت و اصلاح سے بے نیاز رہنے کی برکت ہے۔

ہر انسان میں حسن سے متاثر ہونے اور حسن کاری کا اثر قبول کرنے کی تھوڑی بہت صلاحیت ہوتی ہے مگر ہر شخص کا ذوق مہذب، پختہ اور رچا ہوا نہیں ہوتا۔ کچھ لوگوں کی ذہنی نشو و نما ان کی عمر کے ساتھ نہیں ہوتی، کچھ کو غمِ دوراں اس نشو و نما کا موقع نہیں دیتا، کچھ ادب میں سستا نشہ ڈھونڈتے ہیں اور اس پر قانع ہوجاتے ہیں جس طرح کتنے ہی تن آسانی کی زندگی بسر کرتے ہیں اور 'درد و غ و داغ و سوز و ساز و جستجو' اقبال کے ابلیس کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ بیسویں صدی، مستِ قلندر، کہکشاں اور اس قسم کے دوسرے رسالوں کی مقبولیت کا یہی راز ہے

مگر یہاں میرا خطاب ان لوگوں سے نہیں ہے جو ادب میں بے ادبی کی تلاش کرتے ہیں بلکہ ان سے ہے جو ادب کے ذریعہ سے آلام روزگار کو آسان ہی نہیں بناتے، آلام روزگار سے کشمکش کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں اور انسانیت اور زندگی کے امکانات کو بلند کرتے ہیں۔ یہ لوگ اچھے ادب سے محظوظ ہوتے ہیں۔ کسی ادبی شخصیت کے دوچار ہونے سے کسی ادبی کارنامے یا کسی ادبی فتح سے آشنا ہونے سے، انھیں مسرت حاصل ہوتی ہے لیکن ان کی اس مسرت اور خوشی میں تحسین اور تعریف کا رنگ غالب ہوتا ہے۔ کسی دوسرے ادبی کارنامے سے دوچار ہونے پر یہ تحسین دوسرا رنگ اختیار کرلیتی ہے، اس تحسین میں توازن نہیں ہوتا، یہ گمراہ بھی ہوسکتی ہے۔ اس لیے ہر نئی دریافت کو اس کی مناسب جگہ دینا، ہر نئے سچ کو زندگی کی بری صداقت کے سانچے میں سمونا، جھوٹ کو پہچاننا جب وہ سچ کا قالب پہن کر سامنے آئے اور بھی ضروری ہوجاتا ہے۔ گویا تنقید ادیبوں اور ادب سے مسرت اور خیر و برکت حاصل کرنے والوں اور خود ادب کے لیے مشعلِ ہدایت ہے۔

تنقید کے منصب کو واضح کرنے کے بعد اب یہ دیکھنا ضروری ہے کہ تنقید کا کام کیا ہے؟ یہاں بھی ہمیں مشرق و مغرب کے سرمائے میں مختلف نظریے، سیکڑوں اقوال اور ہزاروں الگ الگ رجحان، دکھائی دیتے ہیں۔ تنقید کا کام فیصلہ ہے، تنقید دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کردیتی، تنقید وضاحت ہے، صراحت ہے، ترجمانی ہے، تفسیر ہے، تشریح ہے، تحلیل ہے تجزیہ ہے۔ تنقید قدر ہی نہیں متعین کرتی ہے، ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے۔ تنقید انصاف کرتی ہے اور ادنیٰ اور اعلیٰ، جھوٹ اور سچ، پست و بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید ہر دور کی ابدیت اور ابدیت کی عصریت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ تنقید ادب میں ایجاد کرنے اور محفوظ رکھنے دونوں کا کام انجام دیتی ہے۔ وہ بت شکنی بھی کرتی ہے اور بت گری بھی۔ تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے جس میں پیداوار کی کثرت ہے، موزونیت اور قرینے کا پتہ نہیں۔ یہ اور اور قسم کی بہت سی باتیں کہی جاسکتی ہیں، اور ان میں سے کوئی بات غلط نہیں ہے اگر اچھے نقادوں کی فہرست پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ کچھ نقاد فیصلے کی طرف مائل رہے ہیں، کچھ تحلیل اور تجزیے پر زور دیتے رہے ہیں، کچھ ترجمانی کا حق ادا کرتے رہے ہیں اور غیر جانبداری کی کوشش کرتے ہیں مگر ادب میں مستقل غیر جانبداری مشکل ہی نہیں قریب قریب ناممکن ہے۔ تنقید محض تصویر کے دونوں رخ دکھانے کا نام نہیں ہے نہ اس میں آدمی مفاہمے یا مصالحت کی

کوشش کرتا ہے اور محض 'عیش نیز بگو' سے عہدہ برآ ہوتا ہے بلکہ دونوں پہلوؤں پر نظر رکھنے کے بعد کسی کی اہمیت کا اعتراف ضروری ہے۔ لفظی تنقید بھی تنقید کی معمولی قسم ہے۔ الفاظ کے اندر فن کا جو شعور اور فن میں حیات و کائنات کا جو احساس ہے وہ زیادہ ضروری ہے۔ فاعلاتن فاعلات کی گردان اگرچہ تنقید نہیں ہے مگر اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ کوئی بھی اچھا نقاد عروض اور اس کے قواعد سے بے نیاز ہو سکتا ہے۔ ادب کا اچھا نقاد زبان کا بھی اچھا نباض ہوتا ہے۔ وہ نہ صرف عروض، روزمرہ اور محاورے سے واقف ہوتا ہے بلکہ یہ بھی جانتا ہے کہ بعض اوقات ان کی فروگزاشت کے باوجود اچھی اور بڑی شاعری ممکن ہے۔ افسانہ نگاری میں اب بھی کچھ لوگ انشائے لطیف کی تلاش کرتے ہیں اور بیدی کی غیر معمولی فنی بلندی سے اسی لیے انکار کردیتے ہیں، یہ صحیح نہیں۔ شاعری میں بھی رومی سے لے کر اقبال تک محض شاعری کو سب نے اپنے اوپر تہمت قرار دیا ہے۔ محض شاعری سے یہاں غالباً محض فن کی بہار مراد ہے، زبان کے اس علم کے بعد اسالیب کا علم بھی ضروری ہے اور ہر اسلوب میں خلوص، انفرادیت، بیان اور حسن بیان کا احساس بھی۔ زبان و بیان کے حسن سے آب و رنگ آ سکتا ہے روح نہیں آ سکتی۔ پہلی چیز مواد کی صحت یا واقعات کی صداقت ہے، اگر نقاد یہ علم نہیں رکھتا یا اس کا علم ناقص ہے تو اس کی بنیادیں ناقص ہیں، یہی وجہ ہے کہ جدید تنقیدوں میں بکثرت غلطیاں ناواقفیت یا غلط فہمی کی وجہ سے ملتی ہیں۔ نقاد محض واقعات تو بیان نہیں کرتا اس لیے وہ مسل بندی پر مجبور نہیں ہے اور تنقید ہرگز مسل بندی یا واقات کی کھتونی نہیں ہے، مگر واقعات کے صحیح بیان اور صحیح احساس کے بغیر، یعنی صحیح تاریخی شعور کے بغیر اس کا ہر قدم اسے ترکستان کی طرف لے جائے گا۔ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ ماضی کے کسی کارنامے کا تجزیہ کرتے وقت وہ خود ماضی میں پہنچ جائے ماضی سے منھ موڑ کر بیٹھنا کسی حال میں صحیح نہیں۔ جدید تنقید میں پہلی کمزوری یہ ہے کہ وہ بعض واقعات کو نظر انداز یا مسخ کر دیتی ہے اور اپنے خلاف باتیں سننا گوارا نہیں کرتی۔ دوسری کمزوری یہ ہے کہ ماضی کا صحیح احساس نہیں رکھتی اگرچہ ہمارے ادب میں ماضی پرستی بہت زیادہ رہی ہے اور برسوں شاعروں اور ادیبوں کے سامنے ایجاد کے بجائے تقلید، اپج کے بجائے رسمی اور روایتی اسلوب اور ادب کے بجائے فن، زیادہ اہم رہا ہے مگر اس کے معنی یہ نہ ہونا چاہئیں کہ ہم جلاپے کی ضد میں ماضی کے کارناموں سے بالکل بے نیازی برتیں۔ ترقی پسند تنقید شروع میں تبلیغ زیادہ تھی تنقید کم، اس لیے کہ ماضی کی قدر کرنا اس نے اس وقت تک نہ سیکھا تھا، مگر اب جو تنقیدیں لکھی جا رہی ہیں ان

میں تاریخی شعور ارتقا کا لحاظ اور ماضی کا صحیح احساس ملتا ہے۔ اچھی تنقید محض کلاسیکل یا رومانی کے پھیر میں نہیں پڑسکتی۔ وہ اس طرح تنگ خانوں میں نہیں بٹ سکتی۔ کتنے ہی نقاد ادب بھی شاعروں اور ادیبوں کا تجزیہ اس طرح کرتے ہیں کہ وہ ان باتوں میں اپنے پیش روؤں سے علیحدہ ہیں۔ یہ ٹھیک ہے مگر ناکافی ہے، یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ وہ کس حد تک اس سرمائے کے امین، اس روایت کے آئینہ دار، اس مزاج کے مظہر ہیں، جو تہذیب و تمدن نے دیا ہے، وہ کس حد تک نئے اور کس حد تک پرانے ہیں، اور یہی نہیں ان کے نئے پن میں کس حد تک پرانا پن ہے۔ یعنی ان کی قدر و قیمت کا اندازہ محض اُن کی جدت و ندرت سے نہیں، ان کی ادبیت سے بھی کرنا چاہیے اور ادبیت سے یہاں مراد اس ادبی معیار سے ہے جو اس عرصے میں بن چکا ہے۔ اقبال کی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ اقبال کے شمع و شاعر میں یا بال جبریل کی غزلوں میں ہمیں نئے خیالات ملتے ہیں، مگر یہ نئے خیالات، اس شعریت کے ساتھ ملتے ہیں جو مانوس ہے اور مقررہ سانچوں کے مطابق یعنی اقبال جدید ہیں مگر ان کی جدت انھیں قدیم شعریت سے بے پروا نہیں کرتی، جس بادہ و ساغر کے پردہ میں مشاہدۂ حق بیان ہوتا تھا اُسی کو مشاہدہ حیات کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اقبال باوجود جدت کے محض باغی نہیں ہیں، نہ حالی محض باغی ہیں، دونوں ایک نئی روایت ضرور قائم کرتے ہیں، مگر یہ روایت جبر سے زیادہ اختیار اور ترک سے زیادہ توسیع اور اضافے کی ہے۔ حالی اور اقبال، بجنوری اور عظمت اللہ خاں سے اس لیے بلند ہیں کہ وہ اپنے دور کی آواز ہونے کے باوجود ماضی سے اتنے بیگانہ نہیں ہیں، نہ اتنے انتہا پسند ہیں نہ اس قدر (exclusive)۔ کلیم الدین بہت سے نقادوں سے زیادہ نئی باتیں، سوچی ہوئی باتیں اور خیال آفریں باتیں کرتے ہیں، مگر ان کی تنقید اور بلند ہوتی اگر وہ اپنے قدیم سرمائے سے اس قدر بیزار نہ ہوتے اور ان کے یہاں تاریخ اور ادب کے تسلسل کا شعور اور زیادہ نمایاں ہوتا اور ان کی تنقید گلستاں میں کانٹوں کی تلاش نہ بن جاتی۔

مگر ماضی کا احساس اور چیز ہے اور ماضی کا پابند ہونا اور چیز۔ اگر نقاد محض روایت کا احترام کرتا ہے، محض لکیر کا فقیر ہے، محض بیسویں صدی کے ذہن کو سترہویں صدی کی طرف لے جانا چاہتا ہے، تو وہ اپنے مقام سے گر جائے گا۔ ماضی کا احساس اور ماضی کے دھندلکے میں ایک ادبی تسلسل کا جلوہ بھی اسے تجربے، انوکھے پن، نئے پن اور اپج سے بے نیاز نہیں کرسکتا۔ آزاد شاعری کی ضرورت کیا ہے، نظم کافی ہے، اس کا جواب یہ ہے کہ خود نظم کی کیا ضرورت ہے، غزل

میں کیا برائی ہے۔ آخر کرے کی ترتیب کے لیے جب کوئی ایک طریقہ نہیں ہے جب حسن دائروں میں بھی ظاہر ہوسکتا ہے اور سیدھی لکیروں میں بھی، جب مصور کاغذ پر اپنا عکس ذہن سیکڑوں طریقوں سے اُتار سکتا ہے تو الفاظ کی ترتیب و موزونیت کا ایک ہی سانچہ کیوں نہ ہو، کیوں ہر خیال کے لیے ضروری ہو کہ وہ قافیہ کی تنگنائے سے گزرنے کے لیے اپنے آپ کو سکیڑ سکے، کیوں ایک خیال تک پہنچنے کے لیے کئی مصرعوں کو عبور کرنا پڑے۔ حالی نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ شاعری کے لیے قافیہ وردیف ضروری نہیں صرف وزن ضروری ہے۔ اس لیے ہر تجربے پر یہ اعتراض کہ وہ کیوں کیا گیا صحیح نہیں۔ تجربہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ مانوس سانچوں سے لوگ مطمئن نہیں ہیں۔ تجربہ حسن کو محدود نہیں رہنے دیتا، تجربہ نئے حسن کو آشکار کرکے ذہن کو وسیع کرتا ہے۔

ہر ادب میں تجربے ضروری ہیں، مگر تجربوں کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ صرف نئے فارم میں ظاہر ہوں، نئے موضوعات، نئے تصورات، نئے عنوانات میں بھی ظاہر ہونے چاہئیں۔ ہر اچھے نقاد کے لیے پرانے پن کی طرح اس نئے پن کا احترام بھی ضروری ہے، اس کے جاننے کی خواہش کو کبھی مردہ نہ ہونا چاہیے۔ 'مداوا' میں نئی شاعری پر جو تنقید کی گئی تھی اس میں سب سے قابل اعتراض، نئے پن سے اس قدر بیزاری تھی اور مانوس راہوں سے اس قدر اندھی محبت اور اس کی سطحیت نقاد اور پجاری دو الگ مخلوق ہیں، نقاد پجاری نہیں ہوتا نہ ہی محتسب یا کوتوال ہوتا ہے۔ اس دور کی نظموں یا افسانوں پر یہ اعتراض کہ ان میں تلخی کیوں ہے؟ اس میں مسکراہٹ یا اُمید پروری کیوں نہیں، ان کے لکھنے والے جنسی بھوک کے کیوں شکار ہیں، یہ روتے کیوں ہیں ہنستے کیوں نہیں، ان میں کلبیت کیوں ہوگئی ہے۔ ظاہر کرتا ہے کہ معترض اس دور کے مخصوص مسائل کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے اس دور کی ایک خصوصیت میں ذرا تفصیل سے بیان کرنا چاہتا ہوں۔

پہلے جنگ اس طرح سے ہوتی تھی کہ پیشہ ور سپاہی لڑتے تھے یا اُن کے سردار باہم زور آزمائی کرتے تھے، سردار کی شکست پر یا فوج کی ہار جیت پر لڑائی فیصل ہوجاتی تھی۔ سب لوگوں کا کام لڑنا نہ تھا، نہ سب کا حسن سے محظوظ ہونا۔ کچھ لوگ چاندنی، سبزے، حسن اور عورت سے لطف اٹھانے کے لیے پیدا ہوتے تھے، کچھ ہل جوتنے، قرضہ ادا کرنے اور بھیڑ بکری کی طرح زندگی بسر کرنے کے لیے۔ اب صلح و جنگ کے پیمانے بدل گئے، لڑائی سب کی ہوتی ہے صلح بھی سب کے لیے، چرچل انگلستان کا بچانے والا تھا، مگر صلح ہوتے ہی عوام نے اُسے دودھ کی مکھی کی طرح پھینک دیا۔ جنگ نے دکھا دیا ہے کہ ہر خواب کی تعبیر ممکن ہے اور ہر جھونپڑا محل

بن سکتا ہے۔ اس نے خوابوں کو اور رنگین اور ناکامیوں کو اور تلخ بنا دیا ہے اس نے تعمیر و تخریب دونوں کے پیمانے بدل دیے ہیں، داغِ حسرتِ دل کا شمار زیادہ ہو گیا ہے اور اس کا اثر ادب پر پڑنا قدرتی ہے اور کوئی نقاد اس سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا۔

قدیم تنقید ہر شاعر کو علیحدہ علیحدہ دیکھتی تھی۔ یہ یاسیات کا امام ہے، یہ رجائیت کا پیغمبر، یہ صوفی ہے، یہ دنیادار، ذاتی حالات اور شخصی تجربات کا تذکرہ ہوتا تھا۔ شخصیت کا احساس بھی موجود تھا مگر ماحول کس حد تک تخلیقی کارناموں کو متاثر کرتا ہے، شخصیت میں کیسے چھپ چھپ کر ظاہر ہوتا ہے، کیسے کیسے عجیب و غریب راستوں سے فن میں راہ پاتا ہے، اس کی اسے خبر نہ تھی۔ جدید تنقید نے خارجیت، واقعیت، سماجی شعور، تمدنی تنقید جیسی اصطلاحوں کو عام کیا ہے۔ اس نے جزئیات کی مصوری سے کل کے احساسات تک رہنمائی کی ہے۔ اس نے جذبات کی پرچھائیوں کو فکر کی روشنی دی ہے، ادب کو اس روشنی کی ضرورت تھی۔ حالی کی شاعری کو غدر اور سرسید کی تحریک سے علیحدہ کر کے دیکھیے تو بے روح نظر آئے گی، اور اس کی عظمت کا راز سمجھ میں نہ آسکے گا۔ چکبست اور اقبال اور موجودہ ترقی پسند شعرا میں اور پریم چند اور اُن کے مقلدوں میں جو فرق ہے وہ ماحول کے احساس کے بغیر سمجھ میں نہیں آسکتا۔ تنقید کا کام اس کی وجہ سے اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اسے فنکار کی شخصیت کو سمجھنا اس کے اپنے تجربات کا تجزیہ کرنا ہے پھر اس کے عناصر کو ماحول کی روشنی میں دیکھنا ہے تب جا کر صحیح ادبی بصیرت حاصل ہو سکتی ہے۔ اسی وقت فانی کی قنوطیت اور جدید شعرا کی مایوسی، اداسی، تلخی، بیزاری بلکہ موت کی آرزو سمجھ میں آسکتی ہے۔

نقاد اپنے دور کو سمجھتا ہو اور دوسرے دوروں سے واقف ہو تو بھی اُس کے لیے ایک خطرہ باقی رہ جاتا ہے وہ آسانی سے فلسفے، سیاست یا نفسیات کی آغوش میں پہنچ سکتا ہے۔ آرنلڈ نے جب ادب کے لیے قدریں متعین کرنا چاہیں تو ان کے عام کرنے کے لیے اپنے دور کے گم کردہ راہ لوگوں کے خلاف بھی جہاد کرنا پڑا۔ وہ جہاد کامیاب ہوا یا نہیں، مگر آرنلڈ کے لکھنے سے ادب کی محرومی آشکار ہو گئی یہ خطرہ صرف معلم اخلاق کو ہی نہیں سیاست کے علمبرداروں کو بھی ہے۔ تنقید کو سیاست کی غلامی نہیں کرنی چاہیے۔ سیاست کا ساتھ دینا چاہیے، اس کی رفاقت کرنی چاہیے۔ اسی طرح تنقید نفسیات کی دلدل میں بھی گرفتار نہیں ہو سکتی۔ نفسیات کا علم ہمارے لیے بڑا مفید ہے مگر وہ بڑا پُرفریب بھی ہے، وہ اس آئینے کی طرح ہے جو بڑی چیزوں کو چھوٹا اور چھوٹی

چیزوں کو بڑا کر دیتا ہے، چہروں کو چپٹا اور لمبوترا بنا دیتا ہے، وہ رائی کو پہاڑ کر کے دکھاتا ہے، وہ ایک گرہ کھولتا ہے مگر سیکڑوں ڈال دیتا ہے، نفسیاتی تنقید ہلدی کی گرہ لے کر پنساری بن بیٹھی ہے۔ یہ سائنس ہونے کا دعویٰ کرتی ہے اور سائنس کے بعض حربے بھی مستعار لیتی ہے مگر ابھی سائنس نہیں بن سکتی۔ اسی لیے میں نفسیاتی شعور کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے موجودہ نفسیاتی تنقید کو گمراہ کن سمجھتا ہوں — ابھی تک نفسیات کے پیمانے سمندر کو کوزے میں بھرنے کی کوششیں ہیں۔

غرض نقاد محض فلسفی یا مبلغ یا ماہر نفسیات نہیں ہوتا، وہ صاحب نظر ہوتا ہے۔ وہ بقول رچرڈس کے ذہن کے ساتھ وہی عمل کرتا ہے جو ڈاکٹر جسم کے ساتھ۔ وہ قدروں کا خالق، برتنے والا اور پھیلانے والا ہے۔ قدروں کے خالق کی حیثیت سے وہ قدروں کے برتنے کے تماشے کو ذرا بلندی سے بھی دیکھ سکتا ہے اور برتنے والے کی حیثیت سے وہ محض پھیلانے والے (یا مبلغ) سے اونچا مقام رکھتا ہے، اس وجہ سے اس کی تبلیغ دوسرے کی تبلیغ سے بہتر ہوتی ہے، اس میں زیادہ ابدیت ہوتی ہے۔

یہ واضح کرنے کے بعد کہ تنقید میں روایت اور بغاوت، ماضی و حال، ماحول اور انفرادیت، فن اور فلسفہ میں توازن قائم کرنا ہوتا ہے، اتنا اور کہنا ضروری ہے کہ کچھ نقادوں نے اس توازن کو قربان کر کے بھی اہمیت حاصل کی ہے۔ شیفتہ اپنے دور کے بڑے اچھے نقاد تھے۔ وہ کلاسیکل ضبط و نظم کے قائل تھے اور ادب کو فن شریف سمجھتے تھے۔ عوام سے انھیں سروکار نہ تھا نظیر کو نظر انداز کر کے انھوں نے اپنا نقصان کیا مگر اُن کی اہمیت کا اعتراف بھی ضروری ہے۔ وہ حالی سے پہلے نقادوں میں سب سے اچھا تنقیدی شعور رکھتے تھے اور ان کا 'گلشنِ بے خار' اپنے زمانہ کا بہترین کارنامہ ہے۔ عظمت اللہ خاں نے نئے پن کے جوش میں یہاں تک کہہ دیا کہ ''غزل کی گردن بے تکلف مار دینی چاہیے۔'' اس وجہ سے ان کا درجہ زیادہ بلند نہ ہو سکا مگر نئے راستے پر چلنے والوں میں پھر بھی ان کا بڑا درجہ ہے لیکن ان سے بھی بڑا درجہ اُن لوگوں کا ہے جنھوں نے اپنا توازنِ ذہنی قائم رکھا۔ جن کا ایک قدم یہاں ہے اور ایک وہاں، جو اپنے زمانے کے بھی ہیں اور ہر زمانے کے بھی، یعنی جو آفاقی ذہن رکھتے ہیں۔

اب صرف سوال یہ رہ جاتا ہے کہ آیا تنقید کے لیے کوئی ایک جامع اصطلاح وضع کی جا سکتی ہے یا نہیں، میرے خیال میں اس کے لیے پرکھ کا لفظ سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اس میں تعارف، ترجمانی اور فیصلہ، سب آ جاتے ہیں۔ پرکھ لفظ کے ساتھ ہمارے ذہن میں ایک

معیار یا کسوٹی آتی ہے نقاد کے ذہن میں ایک ایسا معیار ضروری ہے، پرکھنے اور تولنے کے لیے ترجمانی اور تجزیہ ضروری ہے۔ مبصر یا پارکھ اپنا فیصلہ منوانے کے درپے نہیں رہتا اور تمام نقاد اس بات سے متفق ہیں کہ نقاد کو بھی آمر نہیں ہونا چاہیے، ایلیٹ کہتا ہے کہ ''اہم معاملات میں نقاد کو زبردستی نہیں کرنی چاہیے اور نہ اُسے اچھے یا برے کا فیصلہ (جھٹ سے) صادر کرنا چاہیے۔ اسے صرف وضاحت کرنی چاہیے اور پڑھنے والا خود ہی ایک صحیح نتیجے پر پہنچ جائے گا۔'' نقاد جب کسی کا تعارف کرتا ہے تو اس کا تعارف کسی نقیب کی پکار نہیں ہوتا ایک سیاح کی دریافت ہوتا ہے۔ نقاد بھی اپنی دنیا کا کولمبس ہے، وہ پڑھنے والے کو ایک نئی فضا میں لے جاتا ہے جس کا حسن اس نے دریافت کیا ہے۔ ہر تنقید ایک ذہنی سفر کا آغاز ہے، تعارف کو اعلان نہ ہونا چاہیے اور نہ ترجمانی کو فلسفہ، نقاد کو ترجمانی کے فرض سے اچھی طرح عہدہ برآ ہونے کے لیے خارجیت سیکھنی چاہیے۔ خارجیت کو بعض لوگ اخلاق کی بنیاد کہتے ہیں، اگر نقاد مصنف کو یہ موقع دیتا ہے کہ وہ اس کی آواز سے بولے اور اس کے قلم سے لکھے، اسے تھوڑی دیر کے لیے اپنے اندر سما جانے دے اور اس طرح اس کے ساتھ انصاف کرے تو وہ اچھا نقاد ہے۔ سائنس ہمیں ایک بڑی حد تک یہ خارجیت سکھاتی ہے اس لیے نقاد کو سائنٹفک اصولوں سے مدد لینی چاہیے۔ اس ترجمانی کے لیے بعض اوقات اپنے خلاف بھی بولنا پڑتا ہے اس میں 'ہونا چاہیے؟' کو تھوڑی دیر کے لیے 'ہے' کی خاطر پس پشت بھی ڈالنا پڑتا ہے۔ اس مرحلے سے گزرنے کے بعد نقاد کو حق حاصل ہے کہ وہ 'چاہیے' پر بھی اصرار کرے۔ مثلاً عصمت چغتائی کے بہت سے افسانوں میں جنسی میلان ہی نہیں، جنسی کجروی بھی ہے، ان کے افسانے بقول پطرس کے جسم کی پکار ہیں اور ان کا مرقع دوزخی، باوجود اپنی بے مثل حقیقت نگاری کے کچھ مریض (morbid) سا ہے مگر اس کے باوجود عصمت کی بے مثل حقیقت نگاری، خلاقی، کردار نگاری، فنی پختگی، زبان پر قدرت، اپنے ماحول سے واقفیت اور ادبیت میں کلام نہیں۔ ان کی اتنی خوبیوں کو تسلیم کرنے کے بعد ان پر اعتراض کرنے کا حق پہنچتا ہے۔ نقاد معلم اخلاق بھی ہوتا ہے مگر محض معلم اخلاق نہیں ہوتا۔ وہ جج بھی ہوتا ہے مگر محض جج نہیں۔ وہ مبصر یا پارکھ ہوتا ہے۔ تنقید میں بھی جوش اور جذبے کی ضرورت ہے مگر بری تنقید محض جوشیلی یا جذباتی ہوتی ہے۔ اچھی تنقید میں جذبے کو ایک نازک، پختہ اور مہذب احساس کا نکھار مل جاتا ہے۔ اسی لیے اچھی تنقید محض تخریبی نہیں ہوتی، محض خامیوں کو یا کوتاہیوں کو نہیں دیکھتی وہ بلندیوں کو دیکھتی ہے اور یہ اندازہ لگاتی ہے کہ یہ بلندی کیسی ہے۔ حالی

کے الفاظ میں وہ حیرت انگیز جلووں کا پتہ لگاتی ہے، وہ پستی کا احساس رکھتی ہے مگر پست نہیں ہوتی، وہ میر کے اشعار میں امرد پرستی کی طرف اشارے دیکھ کر میر کے مزاج اور تحت الشعور کی اُدھیڑ بن میں کھو نہیں جاتی، شاعر کی بلندیوں پر بھی نظر رکھتی ہے۔ اچھا نقاد پڑھنے والے کو شاعر سے شاعری کی طرف لے جاتا ہے، معمولی نقاد شاعر میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اُردو میں بھی اب تک خواص و عوام دوسرے کی رائے کے پابند ہوتے ہیں۔ وہ ہر فیصلے کو آنکھ بند کر کے قبول کر لیتے ہیں، اس میں ہیرو پرستی کے علاوہ ذہنی کاہلی بھی شامل ہے، اسی لیے تصویر کے دو رخ دیکھنے کی تکلیف نہیں گوارہ کرتے، ایک رخ، ایک فیصلہ ایک فارمولا انھیں مطمئن کر دیتا ہے، وہ ہر چیز کو پرکھنے کی تکلیف نہیں گوارہ کرتے پارکھ بننے کے لیے بڑے ضبط و نظم، بڑے ریاض اور رسا ذہن کی ضرورت ہے، جب ہی تو اردو تنقید میں مبلغ اور نقیب بہت ہیں، پارکھ اور مبصر کم۔

O

(تنقیدی نظریات (جلد اوّل)، مرتبہ: سید احتشام حسین، سنہ اشاعت بار پنجم: جنوری 1966، ناشر: ادارۂ فروغ اردو امین آباد پارک، لکھنؤ)

نقد و انتقاد

تنقید کا لفظ اب اردو میں عام طور سے رواج پا گیا ہے لہٰذا اب اسے غلط کہنے یا اس کو بدل دینے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ پھر بھی یہ جاننا ضروری ہے کہ عربی میں اس کی مروج (یا صحیح) صورتیں نقد اور انتقاد ہیں۔

عربی میں نقد الدراھم (انتقد یا تنقد الدراھم) کے معنی ہیں = اس نے کھرے دراہم (جمع درھم) کو برے دراہم سے الگ کیا۔ یا اُن پر الگ کرنے کی غرض سے نظر ڈالی [اس سے مصدر نقد، انتقاد اور تنقاد ہوا]

اسی طرح نقد الشر [انتقد الشعر علی قائلہ] کے معنی ہیں ''فلاں شخص نے شعر میں سے عیب نکالے اور شاعر پر ایراد کیا'' رواج زمانہ کچھ ایسا ہوا کہ نقد میں عموماً دوسرا مفہوم ہی غالب رہا اگرچہ پہلا مفہوم بھی زندہ رہا۔ علامہ مرزبانی (متوفی 384ھ) نے اس فن پر کتاب الموشح لکھی جس میں شعرائے قدیم کے لفظی و معنوی عیوب کی نشاندہی کی۔ قدامۂ بن جعفر کی کتابیں نقد الشعر اور نقد النثر (جو اس کی طرف منسوب ہے) محض عیب چینی کے اصول پر نہیں بلکہ ان میں شعر فہمی اور نثر کے اصول اور ان کی قدر و قیمت کے معیار بھی بیان کیے گئے ہیں۔

عربی اور فارسی کی کتابوں میں تنقید کے لیے چند لفظ اور بھی چلتے رہے۔ ان میں موازنہ، محاکمہ اور تقریظ اہم ہیں۔ لیکن درحقیقت، یہ تنقید کے بعض خاص طریقوں کے نام ہیں۔ تنقید کے قائم مقام الفاظ نہیں۔ موازنہ دو یا دو سے زیادہ شاعروں کے کلام کا تقابلی مطالعہ ہے۔ محاکمہ کسی نزاع کی صورت میں، شعرا کے مابین فیصلے کی ایک صورت ہے (خواہ وہ شاعروں کی زندگی میں ہو یا بعد میں)، تقریظ کسی ادب پارے کی تعریف و تحسین ہے خیالی انداز میں! اسی کی

ضد مکابرہ ہے جس کے معنی ہیں محاکمہ کے بجائے ایک شاعر کو دوسرے کے مقابلے میں بلا جواز بڑا ثابت کرنا۔

انگریزی کا لفظ Criticism بھی محض عیب چینی سے لے کر، ادب پارے کی تحلیل، تشریح، تفسیر اور درجہ شناسی تک ہر مفہوم میں استعمال ہوا ہے اور اس کے ہمراہ

(1) Appreciation (2)Estimation (3) Assessment(4) Judgement [1] (5)Evaluation

(جو دراصل اس کے مختلف وظائف ہیں) جابجا چلتے نظر آتے ہیں۔

تنقید کیا ہے؟

مختلف زبانوں میں مختلف اہل فکر نے تنقید یا ادبی تنقید کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔ اس اختلاف کی وجہ یہ ہے کہ ہر مصنف اپنے اپنے زاویۂ نظر سے تنقید کی تعریف کرتا ہے اور اسی بنا پر ان بحثوں میں طریق کار اور مقصد تنقید کا اختلاف بھی سامنے آجاتا ہے۔

پہلے بتایا جاچکا ہے کہ عربی میں نقد یا انتقاد کے بنیادی معنی کھوٹا کھرا پرکھنا ہے۔ یونانی زبان میں Krinein کا مطلب ہے: "To Judge or to discern"

ان بنیادی معنوں کے باوجود، تعریفیں مختلف ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ تعریفوں میں طریق کار، شرائط، مقصد اور ادب کا نظریہ و تصور بھی دخیل ہوجاتا ہے۔

(1) تنقید، کامل بصیرت و علم کے ساتھ، موزوں و مناسب طریقے سے، کسی ادب پارے یا فن پارے کے محاسن و معائب کی قدر شناسی یا اس کے بارے میں 'حکم لگانا' (یا فیصلہ صادر کرنا) ہے۔

(2) کسی ادب پارے یا فن پارے کے خصائص اور ان کی نوعیت کا تعین کرنا نیز کسی نقاد کا عمل یا منصب یا وظیفہ

(3) محدود معنوں میں تنقید کا مطلب کسی ادب پارے کی خوبیوں اور کمزوریوں کا مطالعہ ہے۔ وسیع تر معنوں میں، اس میں تنقید کے اصول قائم کرنا اور ان اصولوں کو تنقید میں استعمال کرنا بھی شامل ہے۔ گویا اس میں کچھ نہ کچھ فلسفہ بھی داخل ہوجاتا ہے،

---

1. فارسی میں 'دادِ سخن' تقریباً انھیں معنوں میں ہے جس کے معنی ہیں کلام کی قدر و قیمت کے بارے میں منصفانہ رائے دینا، انصاف کرنا۔

کیوں کہ اصول بندی فلسفیانہ عمل ہے۔

(4) ایڈمنڈ گوس Ed. Goss کا خیال ہے کہ کسی 'جمال پارے' (ادبی یا فنی) کے خصائص اور 'قیمت' کے بارے میں محاکمہ کرنے یا فیصلہ صادر کرنے کا فن 'تنقید' کہلاتا ہے:

اس اصطلاح کا اب خاص مفہوم ہوگیا ہے، اب کسی ادب پارے یا فن پارے کے خصائص اور Qualities (صفات واوصاف) کا "لکھا ہوا اور چھپا ہوا" تجزیہ، تنقید کہلاتا ہے۔

(5) ایک جرمن عالم کا خیال ہے:

تنقید (یا ادبی جمال شناسی) خاص طور سے یہ دیکھتی ہے کہ کوئی تحریر (یا ادب پارہ) کس حد تک جمال کے ان قواعد وقوانین کے مطابق ہے جو تصنیف کے زمانے میں مسلم تھے۔

(6) اطالوی دائرۃ المعارف میں لکھا ہے:

تنقید، اس عمل یا ذہنی حرکت کا نام ہے، جو کسی شے یا ادب پارے کی ان خصائل کا امتیاز کرے، جو 'قیمت' (Value) رکھتی ہیں، بخلاف ان کے جن میں Value نہیں۔

(7) فن پاروں کی اہمیت کا اندازہ لگانا (Estimation) اور ان کی قیمت شناسی Evaluation (جس میں ذوق کے استعمال اور ملکۂ رتبہ شناسی کی بنا پر ایک پر دوسرے کی ترجیح خود بخود شامل ہوجاتی ہے۔)

(8) آئی اے رچرڈز کا خیال ہے کہ تنقید کا کام کسی مصنف کے کام کا تجزیہ، اس کی مدلل توضیح اور بالآخر اس کی جمالیاتی قدروں کے بارے میں فیصلہ صادر کرنا ہے۔

(9) مڈلٹن مرے کا خیال ہے:

نقاد کا حق بھی ہے اور فرض بھی کہ وہ ہومر اور شیکسپیئر کا، ڈانٹے اور ملٹن کا، میزان اور مائیکل اینجلو کا، بیتھوون اور موزارٹ کا محاکمہ کرے۔ سچی تنقید کا فرض ہے کہ زمانۂ قدیم کے عظیم فن کاروں کی بالترتیب درجہ بندی اور رتبہ شناسی کرے اور زمانۂ جدید کی تخلیقات کا بھی امتحان کرے۔

اس کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک بلندتر نوع تنقید یہ بھی ہے کہ نقاد شاعرانہ طریق کا (انداز و اسلوب) کا تجزیہ کرے اور ان وسائل کی چھان بین کرے جن کی مدد سے شاعر اپنے ادراکات ومکاشفات کو اپنے مخاطبوں تک پہنچاتا ہے۔

(10) ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی یہ رائے ہے:

تنقید، فکر کا وہ شعبہ ہے جو یا تو یہ دریافت کرتا ہے کہ ''شاعری کیا ہے؟ اس کے فوائد و وظائف کیا ہیں؟ یہ کن خواہشات کی تسکین کرتی ہے؟ شاعر شاعری کیوں کرتا ہے؟ اور لوگ اسے کیوں پڑھتے ہیں؟'' یا پھر یہ اندازہ لگاتا ہے کہ کوئی شاعری یا نظم اچھی ہے یا بری ہے۔

(11) ایک پرانے مصنف جے۔ایم۔رابرٹسن نے (1889ع میں) لکھا تھا: تنقید دراصل جستجو اور کاوش کا ایک شعبہ ہے۔ تقریباً ان شعبوں کی طرح، جن کی تحریک انسان کے فطری ذوقِ جستجو، عجیب اور نئی باتوں کی دریافت، چیزوں کا علم حاصل کرنے اور اس کو بیان کرنے کے جذبے سے ہوتی ہے۔ یہ جستجو اور انکشاف کا عمل ہے اور اس میں محاکے اور درجہ بندی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

(12) رچرڈ مولٹن کے خیالات بھی اس قسم کے محاکے کے خلاف ہیں (مولٹن کے خیالات قدرے تفصیل سے آگے آئیں گے)۔

تعریفوں کی مزید تشریح

محض تعریف کا سوال ہوتا تو ہم بڑی آسانی سے کہہ دیتے ہیں کہ یہ ادب کو کسی معین مقصد سے پڑھنے اور اس کے خصائص کو مدِ نظر رکھ کر ان پر اپنے تاثر کا اظہار یا رائے دینے کا نام ہے— مگر یہ پیچیدہ عمل اتنی آسانی سے ٹالا نہیں جاسکتا۔ اس کے طریق کار اور مقصد کے زیر اثر اس میں ردِ عمل کے بہت سے پہلو قابل وضاحت نکل آتے ہیں۔

اگر مذکورہ بالا تعریفوں کو سامنے رکھ کر 'کام' کے نقطۂ نظر سے، ایک فہرست بنائی جائے، تو یہ کچھ اس طرح ہوگی— یعنی تنقید کا مطلب یہ ہوگا:

(1) مطالعہ بالمقصد

(2) ادب پارے کے مطالب کی مختصر تشریح (کسی رائے کے بغیر) اس مقصد سے کہ پڑھنے والے کو ادب پارے کے مضامین معلوم ہو جائیں۔

(3) ادب پارے کا تجزیہ— یعنی اس کے مختلف اجزا کو مطالعہ کے بعد، کسی اصولی عقلی کے تحت، نئی ترتیب سے پیش کرنا۔

(4) مضامین کو وضاحت کی خاطر دوبارہ پیش کرنا، سائنسی طریق کار سے۔

(5) ادب پارے کے حسن و قبح پر رائے دینا، کسی اصول کی روشنی میں ـــ خواہ وہ اصول ذوقی و جمالیاتی ہو ـــ یا عقلی و فلسفیانہ

(ا) تحسین کے جذبے سے سرشار ہو کر، صرف اچھے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ب) ایک جج کی طرح اچھے اور برے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ج) مجموعی رائے دینا کہ ادب پارہ کیا ہے؟

(6) ادب یا ادب پارے پر دوسری زبانوں کے ادبوں یا اسی زبان کے دوسرے ادوار کے ادبوں کے تقابل سے رائے دینا۔

(7) ادب پر اقدار کی روشنی میں فیصلہ (قدر شناسی)، خواہ وہ اقدار جمالیاتی ہوں یا فکری اور سائنسی، انفرادی ہوں یا سماجی!

(8) ان اقدار کی روشنی میں تعیین مراتب اور درجہ بندی۔

(9) ادب پارے کی توسیع یعنی ادب پارے کو اس طرح پیش کرنا کہ اس میں مصنف کے معانی کے حوالے سے، نئے حقائق سامنے آ کر اصل ادب پارے کی 'توسیع' ہو یعنی اس کے پیش کردہ حقائق کے اندر سے نئے حقائق کا انکشاف ہو۔

(10) ادب پارے کی تنقید کا انداز بیان ایسا ہو کہ تنقید سائنسی عمل رہنے کی بجائے تخلیقی عمل بن جائے، اور وہ تنقید پارہ ایک ادب پارہ بھی سمجھا جائے۔

کس مسلک کو ترجیح ہے؟

یہ سوال بھی مشکل ہے اور بے حد اختلافی۔ اس اختلاف کی حقیقت یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں دو بڑے سوالات پر بڑے بڑے معرکے ہوتے رہے ہیں۔ اول تو یہ سوال ہے کہ کیا تنقید کا کام مصنف کے بارے میں چھان بین اور اس کے نتائج فکر یا اس کے ادب پارے کو دوبارہ اچھی ترتیب سے پیش کر دینا ہے تا کہ پڑھنے والوں کو مذکورہ تصنیف واضح تر اور زیادہ قابل قبول صورت میں مل جائے اور مصنف کا تعارف ہو جائے۔

یا

تنقید کا کام مصنف کے ادب پارے پر فیصلہ صادر کرنا بھی ہے۔ مولٹن نے تنقیدی

فیصلوں کی موجودگی کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ کہا ہے کہ تنقید کا عمل جو کچھ بھی ہے اس کے دو طریقے قدیم زمانے سے مروج ہیں۔ ایک تو سائنسی طریقہ یعنی ادب پارے کا مطالعہ کر کے اس کے مطالبہ کو دوبارہ اچھی طرح پیش کرنے اور مصنفین وغیرہ کے بارے میں تحقیق و جستجو (investigation) کا طریقہ۔ دوسرا عقلی طور پر پرکھ تول کر فیصلہ صادر کرنے (Judgement) کا طریقہ۔ لیکن فیصلہ صادر کرنے کے عمل میں بسا اوقات ناقد سے ایسی ایسی غلطیاں ہوتی ہیں جن کا ازالہ صدیوں میں بھی نہیں ہوتا۔ اقدار کی بنا پر قیمت شناسی اور بھی مخدوش ہے کیونکہ ہر زمانے کی اقدار اپنی ہوتی ہیں۔ پھر یہ کیوں نہ کیا جائے کہ ادب پاروں کو تعارف کی حد پر چھوڑ کر، ہر زمانے کے قاری کو آزاد چھوڑ دیا جائے تا کہ وہ خود ہی بقدر ذوق و استطاعت، اس سے حظ یا فائدہ حاصل کرے۔

دوسرا اہم اختلافی سوال یہ ہے کہ: کیا تنقید میں حسن و قبح کا معیار فرد کی حد تک ذوقی اور اجتماع کی حد تک جمالیاتی فلسفیانہ اصول ہیں؟

یا

ان کا معیار اجتماعی یا سماجی اقدار ہیں جن کی بنا پر ادب پارے کی قیمت مقرر ہوگی۔ ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں مسئلہ محض انفرادی، ذوقی اور انفرادی ہو جاتا ہے اور دوسری صورت میں سائنسی اور اجتماعی۔

کیا تنقید داخلی تاثر کا نام ہے یا سائنس ہے؟

تنقید میں نقاد کے تعصب کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ تنقید بالآخر اور ہر طور منصف کے ذاتی میلانات و تعصبات یا اس کے تاثرات سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ تنقید کرنے والا ریاضی کے مانند ہر ادب پارے پر فارمولوں کا اطلاق کر کے معین اور قطعی جواب دے دے اور دو+دو= چار کے اصول پر فیصلہ صادر کر دے یا سائنس دان کی طرح علمی اور تجربی اصولوں کی روشنی میں ادب پارے کو پرکھ کر، کچھ اس طرح کے جواب دے دے، جیسے مثلاً قوانین طبعی (Natural laws) کی روشنی میں پانی اور ہوا کی خاصیتوں کے بارے میں جواب دیا جا سکتا ہے یا ریڈیو کی لہروں کے بارے میں ہمارے پاس قطعی وضاحتیں موجود ہیں ـــــ!

ادب پارے کے بارے میں یہ سائنسی طریقہ یا سائنس اور فلسفہ کے اصول ایسی قطعیت

سے جواب نہیں دے سکتے کہ ہر سننے والا ان کو سن کر قائل ہو جائے۔

تنقید کو مکمل سائنس کہنے میں یہ قباحت ہے کہ اس کے نتائج سائنس کی طرح verifiable (قابل تصدیق) نہیں — اصولوں کے استعمال کرنے کے بعد بھی، معاملہ ایک حد تک 'تاثر' یا ذوق پر منحصر رہتا ہے اور ذوق نا قابل تعریف یا نا قابل تصدیق شے ہے یعنی verifiable شے نہیں۔

مشکل یہ آپڑتی ہے کہ ادب یا فن میں حسن کی شناخت کا مرحلہ فلسفیانہ اصول بندی کے باوجود، ذوق یا تاثر کے ذریعے ہی طے ہوتا ہے۔ حسن کے صد رنگ جلوے، جمالیات کے فلسفیانہ پیمانے میں سما نہیں سکتے اور تعقلی اصول تو اتنے قاصر ثابت ہوتے ہیں کہ جب کوئی فرد، کسی بد شکل اور بھونڈی عورت کو حسن کا پیکر سمجھ کر اسے حسینۂ روزگار کہتا ہے تو عقل حیران رہ جاتی ہے کہ یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟ جب حسن کی گریز پا تجلیات اور نا قابل اعتبار سراب قدم قدم پر یوں دھوکہ دے رہے ہوں تو اس میں اصول — اور وہ بھی سائنس کی طرح قطعی اور دو ٹوک اصول زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتے۔

تنقید کو سائنس یا سائنسی عمل کے تابع ایک شعبہ، کہنے والے دو طرح کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جو یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید ماسوا اس کے کچھ نہیں کہ مصنف نے جو کچھ لکھا ہے اس کو ایک خاص ترتیب سے یا تلخیص سے بلا کم و کاست، اپنی رائے یا ترجیحی سلوک کے بغیر، دوبارہ بیان کر دیا جائے مگر یہ طریق کار کسی خاص علم و فضل کا یا ناقدانہ بصیرت کا یا ادب فہمی کا طلب گار نہیں۔ اخبار کا ہر ذی فہم قاری یا کوئی شوقین کتاب خواں، جسے کتابوں کے نوٹ رکھنے کی عادت ہو، یہ کام کامیابی کے ساتھ کر سکتا ہے — اس عمل کو تو تبصرہ بھی نہیں کہا جا سکتا۔ تبصرہ نگار بھی تو کرتا یہی ہے کہ ادب پارے کی تلخیص کے بعد، اس کی صنفی تاریخ یا پس منظر سامنے لے آتا ہے۔ تبصرے کی وضاحتی تفصیل میں اپنی ترجیح اور پسند و ناپسند کا ثبوت بھی دیتا ہے — اور بعض تبصرہ نگار تو ادب پاروں پر کھلی رائے دیتے ہیں۔

ہمارے ادب کے دو بڑے تبصرہ نگار عبدالحق اور شبلی — دونوں محض بازگوئی سے بہت آگے بڑھ کر ترجیحات اور تعصبات کا اظہار کرتے ہیں۔ عبدالحق پرانی کتابوں کے بارے میں، دوسرے کی آرا دے کر اپنی ترجیح کا اظہار کرتے ہیں۔ شبلی تبصرہ کرتے ہی اس لیے ہیں کہ انھیں اپنی کسی ترجیحی رائے یا تعصب کا اظہار کرنا ہوتا ہے (ان کے تنقیدی مقالات میں آپ کو یہی کچھ نظر آئے گا)۔

غرض تنقیدی عمل خالص سائنسی عمل ہونے سے تو رہا، زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کا ایک حصہ سائنسی طریقے کا پیرو ہو سکتا ہے۔ مولٹن جو دوسرے گروہ سے تعلق رکھتا ہے نقد و نظر کو چھان بین اور جانچ پڑتال (investigation) کا خطاب دیتا ہے، اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ تنقید کا ایک حصہ سائنسی طرز پر ہو سکتا ہے۔ مثلاً مصنف کے حالات اس کے محرکات تصنیفی، اس کا ماحول، اس کے معاصرین کی بحث، وغیرہ وغیرہ اور اس میں سائنس یا تاریخ کا طریقہ استعمال ہو سکتا ہے۔

یہ چھان بین (بشرطیکہ کوئی اس کو ضروری سمجھے) ہوا کرتی ہے — مگر اس چھان بین کی افادیت تو خود مشتبہ اور محل نظر ہے، یا کم از کم قطعی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ چھان بین سے کیا فوائد حاصل ہو سکتے ہیں اور ان کی حد کیا ہے؟

چھان بین زیادہ سے زیادہ یہ کرے گی کہ مصنف کے ماحول، وراثت، شخصی حالات، ادب پارے کی تاریخ تصنیف اور زمانے کی ادبی روایتوں کا حوالہ دے کر یہ بتا سکے گی کہ اس ادب پارے کو (جیسا کہ وہ ہے) ویسا بنانے میں، کن خاص عناصر نے حصہ لیا۔ چھان بین یہ بھی کر سکتی ہے کہ زمانے کی اقدار کے حوالے سے یہ بتا دے کہ کسی ادب پارے میں زمانے کی مروج قدریں موجود ہیں یا نہیں — یہ زمانے کے ساتھ ہے یا زمانے سے پیچھے ہے یا زمانے سے آگے؟ — اور ظاہر ہے کہ اس سے کسی حد تک ادب پارے کے بارے میں رائے کا مواد پیدا ہو جاتا ہے۔

مگر یہ سب کچھ ادب پارے کی کیفیت اور نوعیت ہے، اس کی قیمت نہیں۔ قیمت کا فیصلہ کون کرے گا — دراصل اس کا فیصلہ یہ چیز بھی کرے گی جس کا اوپر بیان ہوا (یعنی قدر شناسی کا عقلی طریق کار) اور بھی جسے ہم تاثر کہتے ہیں۔

مگر پھر وہی بے اعتبار چیز، تاثر؟ — ہاں وہی بے اعتبار چیز — تاثر! لیکن قیمت کا مسئلہ جب کہ وہ قیمت انفرادی حوالے کے لیے نہیں اجتماعی حوالے کے لیے مقرر کی جائے اور کسی اور کو بھی قائل کرنا ہو تو صرف انفرادی تاثر سے طے نہیں ہوتا۔ اس میں 'اجتماعی تاثر' بھی شامل کرنا پڑتا ہے، یہ اجتماعی تاثر مشترکہ طور پر یا غالب اکثریت سے فیصلہ صادر کرتا ہے کہ یہ ادب پارہ اچھا ہے یا برا — یعنی اجتماعی ذوق کو پسند آیا ہے یا پسند نہیں آیا — ! انفرادی ذوق درست ہو سکتا ہے لیکن کسی دوسرے کو منوانے کے لیے اس کی سند کافی نہیں۔ پس اجتماعی تاثر بھی ایک فیصلہ کن

عنصر ہے۔ہم اسے ذوق اجتماعی بھی کہہ سکتے ہیں اور یہ کلچر کا ایک شعبہ ہے۔

ذوق اور اجتماعی ذوق

ذوق کے حق میں اس قدر صاف فیصلہ دینے کے بعد،ذوق کی مزید وضاحت لازم ہوگئی ہے۔

ذوق،اس احساس یا حس تناسب کا نام ہے جو نفس انسانی میں فطرتاً موجود ہے۔ذوق، حسن کے ہر انداز کو،اپنی صلاحیت کی بنا پر،خوب سمجھ لیتا ہے۔مگر ذوق،فطری،بیرونی اور خارجی اثرات سے متاثر بھی ہوسکتا ہے۔شاعر اور نقاد میں یہ صلاحیت اوروں سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔شاعر اس صلاحیت کو استعمال کر کے حسن کے پیکر تیار کرتا ہے۔نقاد اس صلاحیت کو استعمال کر کے حسن کی دریافت کرتا اور حسین اشیاء کی نشاندہی کرتا ہے۔ذوق ایک ہمہ گیر صلاحیت ہے جس کی ترکیب میں عقل وفکر، جذبات اور اجتماعی احساس تناسب بھی شامل ہوتا ہے۔اجتماعی احساس تناسب سے مراد یہ ہے کہ ذوق،اپنی پسند و ناپسند میں،بڑی حد تک،اجتماعی انسان کی پسند و ناپسند سے متاثر ہوتا ہے۔

ذوق کے لیے کڑے قوانین مرتب نہیں کیے جاسکتے لیکن اس کی پہچان کی کچھ علامتیں ہیں۔ایک بڑی علامت یہ ہے کہ اس کے فیصلے اجتماعی احساس تناسب سے بھی متاثر ہوتے ہیں اور اس کے مطابق بھی ہوتے ہیں— فرد کا ذوق بھی کم اہم نہیں مگر کسی اجتماع میں کوئی فرد اس امر کا مدعی نہیں ہوسکتا کہ اس کی پسند ساری دنیا پر بھاری ہے،اِلّا یہ کہ بعد میں اجتماع اس کی پسند کا ساتھ خود دینے لگے۔بعض اوقات بعض نابغہ افراد ایسے بھی ہوتے ہیں جو زمانے کے ذوق کے خلاف ادب پیدا کرتے یا مقبول ادب پر مخالفانہ رائے ظاہر کرتے ہیں اور بعد میں زمانے کے لوگ ان سے متفق ہوجاتے ہیں!

ذوق کی پسند اور افادیت

فرد کی آزادی تسلیم مگر اجتماعی ذوق کو تسلیم کیے بغیر بھی چارہ نہیں اور اجتماعی ذوق محض ذوقی مسئلہ نہیں ہوا کرتا اس کے پیچھے اجتماعی ضرورتوں کے مادی پہلو بھی ہوا کرتے ہیں (ہر چند کہ وہ درپردہ ہوتے ہیں) اس لیے ذوق کو افادہ سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ذوق اجتماعی احساسات کا پابند ہے اور اجتماعی احساسات افادہ سے منقطع نہیں ہوسکتے۔

اجتماعی احساسات و جذبات میں انسانی زندگی کی سب باتیں شامل ہیں، خواہ وہ انسان کے مادی فائدوں سے متعلق ہوں یا روحانی فائدوں سے — فائدے کسی ایک انسان کے نہیں بھی انسانوں کے —! بشرطیکہ یہ مادی مسئلے اجتماعی جذبات کا حصہ بن گئے ہوں۔ محض مادی مسئلے، سوجھ بوجھ، عقل و دانش اور انسان کی عملی کارکردگی سے متعلق ہیں۔ یہ مادی مسئلے بھی ادب کی سطح پر موجود رہیں گے مگر وہی جو ذوق کی نظر میں جچیں گے اور جذبے بن چکے ہوں گے۔

مقصود یہ ہے کہ ادب میں مادی مسئلے ممنوع نہیں، یہ تو ہر زمانے کے حالات پر موقوف ہوتا ہے کہ کون سے مسئلے اجتماعی جذبوں کا درجہ حاصل کر چکے ہیں — ان کے اظہار میں اور ان سے متعلق تنقید میں ان اجتماعی جذبوں کی قدر و قیمت فیصلہ کن عنصر ہے، مگر اصل بحث یہ ہوگی کہ ذوق کی نظر میں ان کا کیا مقام ہے اور ان کا اظہار کس سلیقے سے ہوتا ہے — یعنی مواد میں حسن پیدا ہوا یا نہیں —؟

ذوق کے معاون علوم اور فلسفے:

ذوق، ابتداءً ایک خداداد ملکہ ہے، مگر ذوقی فیصلوں، تجربوں اور تجزیوں کے بعد، اہل دانش نے کچھ اصول مرتب کیے ہیں جن کا شعور ذوق کو جلا بخشتا ہے۔ ان اصولوں کا نام علم جمال یا فلسفۂ جمالیات ہے۔ فلسفۂ جمال، اپنی انتہائی حدوں تک پہنچ جانے کے باوجود جامع اور مکمل نہیں۔ حسن کے ہزار ہا رنگ ایسے ہیں جن کو لفظوں اور اصطلاحوں میں مقید نہیں کیا جا سکتا— حسن کی صد ہا ادائیں ایسی ہیں جو 'لمحے' اور 'لمحے' سے متعلق ہیں، اس خاص لمحے کے بعد ان کا پیچھا نہیں کیا جا سکتا:

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

فلسفۂ جمال کے اصول وسیع ہونے کے باوجود، جامع و مانع نہیں، حسن، انسانی ذوق کی مزید رہنمائی کر سکتا ہے اور جمالیات کے نئے اصول وضع ہو سکتے ہیں۔ انسان کی نظر اور خارجی اشیا کا حسن۔ ایک غیر مختتم لامتناہی سلسلہ جذب و انجذاب ہے:

صد سال می تواں سخن از زلف یار گفت
در بند آں مباش کہ مضموں نماندہ است

جب قصہ یہ ہے تو نظر کے زاویوں اور حسن کے شیوہ ہائے بسیار کا سلسلہ بھی لامتناہی ہے

لہٰذا جمالیات کے مزید اصول بھی بنتے جائیں گے بنتے رہیں گے یہ سلسلہ ختم نہیں ہوسکتا۔
(جمال کی علامتوں کی بحث الگ آرہی ہے)۔

ذوق اور قیمت کا سوال

ذوق کی اس ہمہ گیر اہمیت کو تسلیم کرلینے کے بعد، Value کا سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے۔
لیکن یہ یاد رہے کہ ذوق کی جو حد بندی میں نے کی ہے (یعنی اجتماعی احساس تناسب جس کی تصدیق افراد کی زیادہ سے زیادہ تعداد کرتی ہو) اس کے مدنظر، ذوق، Value کی ضد نہیں۔ انفرادی ذوق، Values کو ٹھکرا سکتا ہے مگر اجتماعی احساس تناسب Values کو ٹھکرا نہیں سکتا کیونکہ ان Values کے ایک حصے کا خالق خود اجتماعی احساس تناسب ہے، یعنی اس کی جمالیاتی قدروں کے پیدا کرنے میں خود یہ ذوق حصہ دار ہے۔ باقی رہیں دوسری قدریں، مثلاً معاشی قدریں، اخلاقی قدریں، معاشرتی قدریں، دینی قدریں وغیرہ، تو ان میں ذوق کی حیثیت صرف ایسے ناظر کی ہے جو یہ دیکھے:

(1) کہ ان قدروں پر مشتمل اجتماعی احساس بنا ہے یا نہیں؟
(2) یا مواد، اظہار میں آکر، حسن کا پیکر بن سکا یا نہیں؟

لہٰذا اس مسئلے میں ذوق، غیر جانب دار تو ہے، لیکن اجتماعی جذبوں کا محافظ ہو کر۔

O

(اشارات تنقید: ڈاکٹر سید عبداللہ، سنہ اشاعت 2002، ناشر: بسمہ کتاب گھر، دہلی)

تنقید اور ادبی تنقید

(1)

''تنقید ہماری زندگی کے لیے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سانس۔''

یہ جملہ ایلیٹ کا ہے اور میری نظر میں بڑا عمق اور بڑی گہرائی اپنے اندر رکھتا ہے۔ گرچہ شواہد ایسے موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ خود ایلیٹ کے نزدیک کوئی عمق اور کوئی گہرائی اس جملہ میں نہ تھی۔ یہ بات اتفاقاً کسی اضطراری جذبے کے ماتحت اس کے قلم سے نکل گئی تھی، اُسے محسوس تک نہ ہوا کہ وہ کیا کہہ گیا— حالانکہ اس سیدھے سادے جملے نے واقعتاً سب سے بڑی اور بیش بہا صداقت کا سرا تھام لیا ہے۔ اس جملے کو ایک مرتبہ پھر پڑھیے۔ وہ کہتا ہے ''تنقید ہماری زندگی کے لیے انتہائی ناگزیر ہے جتنی سانس۔'' اور یہ واقعہ ہے کہ تنقید ایک فطری نعمت اور بیش بہا ودیعت ہے۔ اتنی ہی فطری اور بیش بہا جتنی کہ 'بینائی' یا 'گویائی' کی نعمت ہے بلکہ شاید اس سے بھی زیادہ— لیکن بینائی یا گویائی ہی کی قدر و قیمت کو ہم پوری طرح کب پہچانتے ہیں؟ عام طور پر تو لوگوں نے بس فرض سا کر لیا ہے کہ ہاں یہ چیزیں بھی ہیں حالانکہ یہ چیزیں بھی اتنی ہی ناگزیر ہیں جتنی کہ نفس کی آمد و شد ہمارے لیے ناگزیر ہے۔ اصل یہ ہے کہ نعمتوں کی 'فطرتیت' اور 'ناگزیری' نے ان کی حقیقی قدر و قیمت اور حیثیت اور منزل کو ہماری نظر سے اوجھل کر دیا ہے۔ بچہ اپنی آنکھوں کو استعمال کرتا ہے اور ان کا استعمال خود بخود ہی سیکھتا ہے۔ اُس کی قوت گویائی نشو و نما پاتی ہے تو اس کی نشو و نما بھی تقریباً آپ ہی آپ ہوتی ہے۔ اس میں ایک بات یہاں اور جوڑ لیجیے کہ بچے کی تنقیدی صلاحیت و استعداد بھی اسی طرح بالکل فطری اور طبعی انداز سے خود بخود بڑھتی اور اُبھرتی ہے۔ یہ صلاحیت بڑی دھیمی رفتار سے ابھرتی ہے اور بالکل غیر مرئی ہوتی ہے اگرچہ ایک مرحلہ ایسا بھی آتا ہے جہاں ہم اُسے دیکھ بھی سکتے ہیں کہ فرق و تمیز

کی صلاحیت بچے کے اندر صاف نمایاں ہے مثلاً دو کھلونے اُس کے سامنے رکھ دیجیے پھر دیکھیے اُن میں سے ایک کو وہ پسند کرلے گا اور دوسرے کو صاف کردے گا۔

فرق و تمیز کی اس صلاحیت کا ظہور ہوتا تو آغاز ہی سے ہے مگر ابتدا میں وہ 'طبعی جبلت' کا انداز لیے ہوتی ہے، بچہ تمیز تو کرتا ہے مگر اس معاملۂ تمیز میں وہ کسی نا قابلِ فہم جبلت کے زیرِ اثر ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ بھی کرتا ہے سوچ سمجھ کے نہیں کرتا۔ اسے مطلق خبر نہیں ہوتی کہ اس نے جو فلاں حرکت کی تو اس کا اصلی سبب اور محرک کیا تھا۔ وہ کون سی چیز تھی جو اس عمل کی موجب ہوئی یا اگر کچھ آگہی اس کو ہوگی بھی تو بہت ہی دھندلی دھندلی اور گول مول سی ہوتی ہوگی۔ وہ اپنے کسی عمل کے 'سبب' سے نہ تو پوری طرح خود آگاہ ہوتا ہے نہ اپنی اس 'معقولیت' سے کسی دوسرے کو آگاہ کرسکتا ہے۔ قوتِ نقد و انتقاد تو بیشک موجود ہوتی ہے مگر ناصاف اور غیر مربوط، وہ مختلف چیزوں میں تقابل بھی کرتا ہے، امتیاز برتتا ہے، آنکتا بھی ہے اور تخمینہ بھی کرتا ہے لیکن اس کا یہ آنکنا اور تخمینہ کرنا انتہائی نجی اور شخصی نوعیت کی چیز ہوتی ہے اور اتنی ہی ڈانواں ڈول بھی، یعنی اس میں استقلال بالکل نہیں ہوتا اور جیسا کہ ابھی میں نے کہا، اس کی یہ کیفیت نہایت مبہم سی اور بے ربط ہوتی ہے۔

نقد و انتقاد اور فرق و امتیاز کی واضح اور مربوط صلاحیت کی کمی جس طرح بچوں میں ہوتی ہے اسی طرح جوانوں میں بھی ہوتی ہے۔ اس معاملے میں دونوں ملتے جلتے سے ہیں۔ عام طور پر ایک جوان آدمی بھی ان اسباب و وجوہ کی کوئی معقول توجیہ نہیں کرپاتا جن کی بنا پر اس کی پسند اور ناپسند کا جذبہ حرکت میں آتا ہے اور وہ ایک چیز کو تو قبول کرلیتا ہے اور دوسری کو مسترد کردیتا ہے۔ بعض خاص چیزوں کو دوسری چیزوں پر ترجیح دیتا ہے۔ ان میں باہم مقابلہ کرتا ہے۔ اُن کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتا ہے اور ایک خاص احساس کی سی کیفیت اس کے اندر پائی جاتی ہے، مگر پوچھیے کہ وجہِ ترجیح کیا ہے، تو عموماً وہ یہی کہے گا کہ "بس، مجھے پسند ہے" یہ اندازِ بیان اور یہ طرزِ اظہار بظاہر خوشنما تو بے حد معلوم ہوتا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس بیان کے اندر کوئی بات نہیں ہوتی۔ آج تنقید کے نام سے بھی جتنی چیزیں گزر رہی ہیں ان میں بھی آپ یہی نقص پائیے گا۔ ان میں بڑی طلاقت اور بڑا طنطنہ ہوگا، الفاظ و عبارات کی بھی خوب ہی بہتات ہوگی، دلائل بھی بڑے شاندار ہوں گے اور زاویۂ نظر بھی بڑے شعور اور تمیزداریوں کا حامل معلوم ہوگا، لیکن غور کیجیے تو ان کی حیثیت بھی بنیادی طور پر اس جملے سے بہت زیادہ مختلف نہ ہوگی جو عام طور پر لوگ اپنی

روزمرہ کی پسند اور ناپسند کے معاملہ میں ظاہر کرتے رہتے ہیں، یعنی وہی بے خبری، عناصر واصول کی وہی بے شعوری، خود اپنے صادر کردہ فیصلوں کو نوعیت کی طرف وہی ریلا من موجی پن کا اور وہی فقدان نظم و ترتیب، اس لطافت ونزاکت کا جو تسلی بخش کیفیات ونتائج کی واحد ضمانت تھی۔

یہ ممکن ہے کہ ایک نقاد ہوڈ کی نظم (Ode to Automn) کو نہایت ہی لطیف ونفیس نظم تصور کرے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ ملٹن کو ڈون پر ترجیح دے بلکہ یہ بھی ناممکن نہیں یہ اپنی وجہ ترجیح کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے ہمہ قسم کے بظاہر نہایت ہی مستحکم اور دقیقہ رس دلائل بھی پیش کردے لیکن آخری تجزیہ وتحلیل کی میزان پر پہنچ کر تو یہ سارے دلائل عامیوں کے اس بے بصرانہ جملے سے نہ تو بہتر ہی نظر آئیں گے نہ مفیدی، جو کہہ اٹھتے ہیں کہ ''مجھے تو یہی پسند ہے۔''

یہ صحیح ہے کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر شے ہے جتنی نفس کی آمد وشد، اور اس کی نشوونما بھی فطری طور پر خود بخود ہی ہوتی ہے، پھر بھی زندگی اور ادب میں اس کی نشوونما کا جو حال ہے اُسے مشکل ہی سے تسلی بخش کہا جا سکتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہم لوگ اس کی طرف سے بڑی سخت بے گانہ وشی اور بے اعتنائی برتتے چلے آرہے ہیں اور ہماری بے حسی اور مردہ دلی کی یہ انتہائی حیرت ناک مثال ہے۔ تنقید کے بغیر زندگی ناممکن ہے۔ اسی طرح ناممکن، جیسے ہم سانس لینا چھوڑ دیں تو اسی لمحے مرجائیں۔ تنقید ہمارے دم کے ساتھ ہے۔ یہ ہماری عین ومددگار ہے۔ ہمیں رستے دکھاتی ہے اور سنبھالے رکھتی ہے۔ زندگی کا ایک ایک شعبہ اس کی قوت واثر کو محسوس کرتا ہے اس کا ممنون کرم ہے۔ اور اس سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ زندگی کا شاید ہی کوئی لمحہ ایسا گزرتا ہو جس میں ہم 'تنقیدی' فیصلے نہ کرتے ہوں، معاملہ چاہے ٹائیوں کے انتخاب کا ہو یا پیشے یا کاروبار کا، یا آمریت کے مقابلے میں جمہوریت کا، فلارنس نائیٹنگل کی تحسین ہو یا لکوریا بورگیا کی تنقیص — مادی آسائش وآرام پر تسکین روحانی کی برتری واضح کرنی ہو یا شیکسپیئر کو ایڈگر ویلیس سے زیادہ اہم ثابت کرنا — ہر جگہ ہر چیز۔ ہر بات میں تنقیدی صلاحیت ہی ہماری راہ نما ہوتی ہے۔ کوئی جج ہو یا چور، کوئی عامی ہو یا تاجر، سائنس داں ہو یا عطائی، وکیل ہو یا ڈاکٹر، سپہ سالار ہو یا فلسفی، حتیٰ کہ طوائف تک — سب کے سب نقد وانتقاد میں غرق ہیں۔ اور اُن میں سے ہر ایک کی کامیابی منحصر اس بات پر ہے کہ وہ اپنی تنقیدی قابلیت وصلاحیت کا استعمال صحیح طور پر کرتا ہے یا نہیں۔

یہاں ممکن ہے یہ اعتراض کیا جائے کہ میں نے اس لفظ تنقید کو ضرورت سے زیادہ ہمہ گیری

بخش دی لیکن ایک ذرا ٹھہریے اور غور کیجیے۔ آپ پر خود واضح ہو جائے گا کہ تنقید کے اس مفہوم میں نہ تو کوئی کمی کی گئی ہے نہ زیادتی۔ اصل یہ ہے کہ تنقید کا استعمال ایک مدت دراز سے بہت ہی محدود اور مخصوص معنوں میں ہوتا رہا ہے۔ اب تک اسے فقط 'ادبی تنقید' کے دائرے میں بند رکھا گیا ہے اس لیے ہمہ گیر صورت میں جب بھی اسے پیش کیا جائے گا ایک اچنبھا سا ضرور محسوس ہوگا۔ ورنہ ادبی تنقید تو نقد انتقاد کی بے شمار شکلوں میں سے بس ایک شکل ہے اور غالباً بلند ترین بھی، مگر صرف اسی ایک شکل تک اس کو محدود رکھا گیا جس کی وجہ سے اس کی اہمیت اور قدر و منزلت بہت کم ہوگئی۔ گرچہ خالص ادبی تنقید بھی بڑی گراں قدر چیز ہے اور اتنی ہی بیش بہا بھی — تقابل، تجزیہ، فرق و امتیاز اور تعین قدر و مقام، تنقید کے 'چار پہیے' (یا عناصر اربعہ) ہیں۔ انتہائی کودن سے کودن اور لا اُبالی قسم کا آدمی بھی انکار نہیں کر سکتا کہ شعوری یا تحت الشعوری طور پر ہم میں سے ایک ایک فرد، تقابل، تجزیے، فرق و امتیاز اور تعین قدر و مقام کے عمل میں ہمہ دم مصروف ہے، یعنی ہم اگر چاہیں بھی تو اس 'عمل' کو روک نہیں سکتے جس میں ہم مستقل ڈوبے ہوئے ہیں۔ نہ کسی ہوشمند آدمی کے خواب و خیال میں کبھی یہ بات آسکتی ہے کہ اس عمل کو روک دیا جائے، اس کا روکنا تو خودکشی کے مرادف ہے۔

اگر آپ کو اپنا تحفظ و بقا مطلوب ہے تو اس کا راستہ یہی ہے کہ تنقید کو سمجھیے اس کی حقیقی قدر و قیمت کو پہچانیے، اس کے صحیح استعمال کا طریقہ سیکھیے لیکن یہ راستہ اتنا آسان بھی نہیں کیونکہ تنقید بلا مبالغہ ایک بہروپیا ہے۔ ایسی، ایسی، شکلیں بدلتی ہے اور اتنی صورتیں اختیار کرتی ہے کہ اس پر قابو پانا بے حد دشوار ہے لیکن قابو پانا بہر حال ضروری ہے۔ ہم اس کے اسرار اور رموز سے ضرور واقف ہو سکتے ہیں بلکہ صاف لفظوں میں اسے یوں کہیے کہ تنقید کو ہمیں اپنا اصل موضوع اور مقصود بنانا چاہیے۔ تنقید ایک چمن ہے اور اپنے اس چمن کو ہمیں خود ہی سینچنا اور تیار کرنا پڑے گا۔ ہماری بے مغزانہ بلکہ مجرمانہ غفلت کی وجہ سے تنقیدی صلاحیت و استعداد کی جیسی کچھ نشو و نما ہونی چاہیے ہو نہیں رہی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ٹھیک سے اس کی نشو و نما ہو مگر اس کی پوری پوری نشو و نما کا واحد ذریعہ محتاط اور صحیح تربیت ہے اور اس تربیت کا آغاز بھی شروع ہی سے ضروری ہے اور جس قدر باقاعدگی بھی اس میں ممکن ہو تو برتی جانی چاہیے، بالخصوص تعلیم ہی کے زمانے سے۔ کیونکہ اس عمر میں آدمی کا دل و دماغ انتہائی اثر پذیر ہوتا ہے اور آسانی سے مڑنے وار ڈھلنے کی پوری صلاحیت اس میں رہتی ہے۔ ہاں یہ کہا تو جا سکتا ہے کہ تعلیم کے زمانے میں اور

اس کے بعد بھی، تربیت تو ہم پاتے ہی ہیں لیکن تعلیم گاہوں میں وہ تربیت ہمیں کہاں ملتی ہے جس کی طرف میں اشارہ کر رہا ہوں۔ تعلیم کے زمانے میں ہماری قوت تنقید پراگندہ رہتی ہے۔ اور اس کا ظہور اتفاقاً ہی ہوتا ہے اور کوئی معقول رہنمائی ہمیں مطلق نصیب نہیں ہوتی۔ وہاں تو ہم یوں ہی تیر چلاتے رہتے ہیں اور جب وہاں سے نکلتے ہیں تب بھی زندگی بھر تیر تکّے ہی چلا چلا کر کام نکالتے رہتے ہیں۔

اس تیر تکّے والی کیفیت کو کیسے روکا جائے۔ اصل سوال یہ ہے۔ حیوانات کو دیکھیے، اس معاملے میں ان کے مظاہرے ہم سے کہیں بہتر ہیں۔ تنقید کی یہ نعمت ان کو 'جبلت' کی شکل میں ودیعت ہوئی ہے اور بڑی حد تک ان کے تحفظ و بقا کا دار و مدار ان کی اسی جبلی قوت تمیز پر ہوتا ہے۔ ماقبل تاریخ انسانی کا آدمی بھی اسی قسم کی جبلت کا حامل تھا اور بچہ آج بھی اسی جبلت کا حامل ہوتا ہے مگر جب بڑا ہوجاتا ہے تو اس کی یہ جبلت عقل و دانش بن جاتی ہے یا بن جانا چاہیے۔ ماقبل تاریخ انسانی کا آدمی اپنے اندر بہت ساری اور بھی جبلتیں تقریباً اسی قسم کی رکھتا تھا جیسی جانوروں کے اندر ہوتی ہیں، مگر عقل و تعقل کی نشو و نما اور تمدن کی طرف اس کے تدریجی ارتقا نے ان جبلتوں کو پژمردہ کر دیا۔ پھر رفتہ رفتہ وہ غیر ضروری ہو کر رہ گئیں، آخر ختم ہوگئیں اور آدمی آہستہ آہستہ اپنی عقل و فہم پر اعتماد کرنے لگا اور یہ کیفیت بڑھتی چلی گئی۔ عقل و فہم کو جبلتوں پر فوقیت اور برتری حاصل ہے، کیونکہ جبلتیں آنکھ بند کر کے یکسر میکانکی انداز سے عمل کرتی ہیں اور ان کو اپنے اجزائے ترکیبی یا نظام عمل کا مطلق شعور نہیں ہوتا لیکن عقل اس کے برخلاف آنکھ بند کر کے میکانکی انداز سے عمل نہیں کرتی۔ یہ جبلتوں سے بلند و برتر اس لیے بھی ہے کہ اسے اپنے وجود کی پوری طرح خبر ہوتی ہے جبلتیں بقائے ہستی میں ہماری معاون و مددگار تو ہوسکتی ہیں لیکن عقل ہماری ترقیوں کے امکانات پیدا کرتی ہے، دروازے کھولتی ہے۔

پس تنقید ایک عقلی صلاحیت و استعداد ہے، اسے ڈھیلے ڈھالے انداز میں یوں کہیے کہ یہ ارتقا یافتہ اور مہذب و شایستہ شکل ہے جانوروں والی جبلتِ امتیاز کی اور اسی کی مہربانیوں سے تمدن وجود میں آیا ہے۔ لہٰذا بہتر سے بہتر نتائج و ثمرات کے حصول کے لیے ضروری ہے کہ اس کی پرورش و پرداخت نہایت ہی احتیاط کے ساتھ کی جائے اور جسمانی صلاحیتوں کی طرح اس کو بھی ایک سخت اور مرتب قسم کے ضابطے کے ماتحت رکھا جائے یوں تو ہم لوگ اچھل کود بھی سکتے ہیں، دوڑ بھاگ بھی سکتے ہیں اور خوب چھلانگیں بھی لگا سکتے ہیں، لیکن سلیقے سے ناچنا اور

ڈانس کرنا ہو تو اس میں حسن پیدا کرنے کے لیے یہ بڑا ضروری ہے کہ آدمی سخت سے سخت ریاضت و تربیت کی منزلوں سے گزرے، جسم پر جسم کے اعصاب پر پورا پورا قابو اس کو حاصل ہو اور جسم کی ساری حرکتیں اور جنبشیں ایک بلند تر مقصد کے ماتحت اور مطیع ہوں، ٹھیک اسی طرح عقل و فہم کی صلاحیت و استعداد کو بھی باقاعدہ ترتیب دینا، اس پر قابو پانا اور ایک بلند تر مقصد کے ماتحت رکھنا ضروری ہے۔

بجز اس فوری ضرورت و احتیاج کے جو بقائے وجود سے تعلق رکھتی ہے۔ جانوروں کو اور کسی بلند تر مقصد کا شعور نہیں ہے مگر مہذب اور متمدن آدمی کی نظر اس فوری اور پیش پا افتادہ ضرورت و احتیاج سے پرے بھی پڑتی ہے اور ظاہر ہے کہ پڑنی چاہیے۔ اس کی نظر میں فقط زندہ رہنا کافی نہیں۔ وہ اس ہستی کو اس لائق بھی بنانا چاہتا ہے کہ یہ ہستی قابلِ اعتنا ثابت ہو، وہ بلند تر زندگانی اور رفیع المرتبت طرزِ حیات کا تصور بھی کر سکتا ہے اور اس کا طلب گار ہوتا ہے، اس بلند تر زندگانی اور رفیع المرتبت طرزِ حیات کی صحیح نوعیت کی بحث اس وقت میرے موضوع سے متعلق نہیں ہے لہٰذا یہاں صرف اتنا تسلیم کر لینا بھی کافی ہے کہ فقط زندہ رہنا نہیں بلکہ اس سے بھی کچھ بلند اور بہتر صورت حیات کی طلب اس کی مراد ہے مگر یہ طلب پوری صرف اس صورت میں ہو سکتی ہے کہ تنقید کا صحیح استعمال کیا جائے کیونکہ ہمارے برتر اور اشرف المخلوقات ہونے کا دعویٰ— جیسا کہ میں نے عرض کیا، منحصر ہی اس بات پر ہے کہ بقائے ہستی کی فوری اور پیش پا افتادہ طلب و احتیاج سے پرے نظر رکھنے کی صلاحیت ہمارے اندر کتنی موجود ہے، ہم اس بات پر قانع نہیں ہو سکتے کہ ہمیں جو چیز جس حالت میں بھی مل جائے اسی حالت میں اس کو قبول کر لینے پر اکتفا کر لیں اور احوال و ظروف کے سامنے ہتھیار ڈال کر خود انھیں کے سانچے میں ڈھل جائیں، جی نہیں ہم تو مسلسل غور و تامل سے کام لیتے ہیں، چیزوں کو خوب جانچتے اور پرکھتے ہیں، تب انھیں قبول کرتے ہیں، یا مسترد کرتے ہیں، حیات کی مثال اس جوار (مد) کی سی ہے جو اپنی حرکت میں معلوم تو خاموش و مستِ خواب ہوتی ہے لیکن ہر زندہ چیز کو دمبدم آگے ہی بہائے لیے چلی جاتی ہے۔ ہر زندہ چیز اُبھرتی اور بڑھتی ہوئی مد کے ساتھ پے بہ پے اُبھرتی بہتی اور بڑھتی چلی جاتی ہے بجز انسان کے، ایک انسان ہی ہے جو حیات کا تفحص کرتا ہے اس کے اسرار و رموز پر قابو پانے کی جدوجہد کرتا ہے اور پھر اُن کی قدر و قیمت اور حقیقت کو جانچتا، پرکھتا اور تولتا ہے۔

لہٰذا یہ واضح ہوا کہ تنقید کی قدر و قیمت کا انکار دراصل زندگانی کی قدر و قیمت کا انکار ہے اور اپنی ایک بیش بہا میراث کو قبول کرنے سے انکار ہے۔ تنقید تو ایک صحیح تربیت پائے ہوئے شائستہ اور مہذب دماغ کا عمومی جوہر و وصف بھی ہے اور اس کی بے انتہا تنوع رنگا رنگ خصوصی شکلیں بھی ہوتی ہیں۔ بہرصورت تنقید ناگزیر ہے، ماہر دینیات ہوں، یا فلسفی، ڈاکٹر ہوں یا وکیل، یا کوئی سائنسداں، تنقید کے تو سبھی دست نگر ہیں اور اُن کو چاہے کوئی علم اس کا ہو یا نہ ہو تنقید کی کسی نہ کسی خاص شکل پر ان کا انحصار ضرور ہے۔ ساری تحقیق و تفتیش، ساری تلاش و جستجو اور ساری قیاس آرائیاں چاہے وہ فکر و خیال کی ہوں، چاہے مادّیات کی، چاہے روح کی۔ اگر ان سب کی ہدایت و انصرام کے لیے خصوصی اشکال و صُور کے مرتب نقشے بھی موجود نہ ہوں تو ان میں بڑا انتشار پھیل جائے گا، اور وہ قطعی بے ثمر ثابت ہوں گی۔ پھر وہ آلات جو بحفاظت تمام ان کو ساحل مراد تک پہنچانے کے لیے خاص طور پر بنائے گئے ہیں، اگر نہ ہوں تو یہ ساری چیزیں تو ادھر سے اُدھر بھٹکتی بہکتی اور گھسٹتی پھریں گی— یہ آلات کیا ہیں—؟ آلات تنقید! جو اسی مقصد کے لیے وجود میں آئے ہیں کہ وہ حاصل ہونے والے تمام اعداد و شمار کی چھان بین کریں، ان کو جوڑیں اور مرتب کریں، سنواریں اور درست کریں، جانچیں اور پرکھیں۔ لہٰذا وہ ماہر دینیات جو واقعات کو سند کے طور پر قبول کرتا ہے اور وہ سائنس داں جو کسی معقول سائنٹفک ثبوت کے بغیر کوئی چیز قبول نہیں کرتا، دونوں کو اپنے اپنے آلات پر یکساں اعتماد کرنا پڑتا ہے۔ یہ آلات بہت سے مواقع پر مادّی صورت بھی اختیار کر لیتے ہیں، مثلاً نظامِ قانون، جج، وکلا، عدالتیں، قید خانے، پولیس اور قیدی یہ سب کے سب انھیں کی ایک مادّی صورت تو ہیں، اس پیچیدہ اور بے ڈھنگے نظام کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہے کہ چھان بین کی جائے، جانچا پرکھا اور فیصلے کیے جائیں، جالینوس کی 'قرابادین' بھی یہی خدمت انجام دیتی ہے اور 'قرابادین' ہی کی طرح عہد جدید کے علم طب کا مقصد بھی وہی ہے جس کے ذرائع اور وسائل لاتعداد ہیں۔ ماڈرن قرنبیق، آزمائشی نلکیاں اور دیگر آلات اور پھر ساز و سامان سے آراستہ عمل گاہیں سب اسی کی مثالیں ہیں۔

یہ ساری چیزیں اور بالخصوص مادی آلات بے انتہا مفید ہیں پھر بھی ان کی افادیت محدود ہے اور یہ کسی قسم کے معروف حلقۂ عمل میں کام دیتے ہیں۔ کسی مریض کی نسبت معلوم کرنا ہو کہ وہ بخار کی وجہ سے جاں بحق تسلیم ہوا یا السر کی وجہ سے، تو اس معاملے میں سارے کا سارا نظام

قانون بیکار ہے، اسی طرح بغاوت یا مداخلت بے جا کا فرق دریافت کرنا ہو تو 'قرابادین' اس کی 'تشخیص' میں قطعاً کوئی مدد نہیں پہنچا سکتی، پھر اس قسم کے بیشتر آلات مرض ہی کا پتہ لگا سکتے ہیں یا جرائم کا مثلاً قانون کسی ملزم کے جرم کا یا کسی خاص جرم میں اس کی بے گناہی کا فیصلہ تو کر سکتا ہے لیکن یہ فیصلہ ہرگز نہیں کر سکتا کہ وہ شخص طبعاً معصوم ہے۔ کسی قانون پسند شہری پر قانون بالواسطہ ہی اثر انداز ہوتا ہے۔ وہ اس کی بے شمار ایجابی خوبیوں اور نیکیوں پر کوئی روشنی نہیں ڈال سکتا، قانون کا اصلاً تعلق سماجی خطا کاروں سے ہے، قانون پسند شہریوں سے نہیں۔ جیسے علم طب کا تعلق بیمار جسموں سے ہوتا ہے مگر طبعی طور پر جو آدمی صحت مند ہو اس کے حق میں میڈیکل سائنس کے جملہ اسباب و وسائل بالکل بے محل معلوم ہوں گے۔

بہرکیف روح تنقید کے خصوصی مظاہر کو زیادہ سختی کے ساتھ صرف انہی متعلقہ حلقوں تک محدود نہ رہنا چاہیے۔ زندگانی بڑی پیچ در پیچ تنظیم ہے۔ اس کے مختلف شعبے ایک دوسرے سے جداگانہ تو ہیں مگر سب کے سب اسی لیے ناقابل تقسیم انداز سے باہم مربوط بھی ہیں۔ بعض لحاظ سے کسی خاص شعبے کی مہارت خصوصی بڑی اچھی ہوتی ہے، بلکہ زندگی کی پیچیدگی اور آدمی کے عمر کے اختصار کی وجہ سے یہ کچھ ضروری بھی ہے کیونکہ کوئی فرد واحد اطمینان بخش علم و دانش کے تمام شعبوں پر قدرت حاصل نہیں کر سکتا۔ وہ زیادہ عرصہ تک زندہ بھی نہیں رہتا۔ اس لیے کسی ایک شعبے میں مہارت خصوصی پیدا کر لینا اس کے لیے ضروری ہے مگر اس کو ایک 'لازمی برائی' (اور مجبوری) تصور کرنا چاہیے۔ ایک ماہر خصوصی (اسپشلسٹ) اپنے آپ کو کسی خاص حلقے میں محصور کر لیتا ہے اور یہ حلقہ بڑا تنگ اور محدود ہوتا ہے۔ اس کی فکر ونظر محدود ہو کے رہ جاتی ہے۔ اس کا احساس تناسب ضائع ہو جاتا ہے پھر وہ اشیا پر نگاہ صحیح تناسب سے ڈال ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا اسے یاد رکھیے کہ زندگانی کو چھوٹی ٹکڑیوں میں کاٹ کاٹ کر تقسیم نہیں کیا جا سکتا، علم و دانش کی مختلف شاخیں باہم پیوستہ اور مربوط ہیں اور ایک دوسرے کا سہارا ہیں، ایک وکیل کو اگر علم طب بھی حاصل ہو تو وہ بہتر وکیل ہو سکتا ہے، ایک ڈاکٹر اگر علم النفس بھی حاصل کرے تو اس کی افادیت میں اضافہ ہو جائے گا، اور بقول ایلیٹ اگر شاعر نقاد بھی ہو تو وہ بہتر شاعر ہوگا۔

تنقید کی بہت سی اور خصوصی شکلیں تو سامنے آئی نہیں، بس ایک ہی شکل 'ادبی تنقید' کے نام سے سامنے آئی تو اس پر خوب خوب سب و شتم ہوئی، سخت لے دے ہوئی۔ 'ادبی تنقید' اپنی ذات سے الگ کسی دوسری چیز سے متعلق ہوتی ہے اور یہ دوسری چیز ادب ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ

ادب کے بغیر خود اس کا کوئی وجود نہیں، تو پھر یہ ایک 'طفیلی' ہوئی، حالانکہ طفیلی کا لفظ اس کے لیے کسی طرح صحیح نہیں۔ تنقید اپنے عمومی اور ہمہ گیر مفہوم میں جہاں فیصلوں کی قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہو، عقل و فہم کے آزادانہ عمل اور فرق و امتیاز کے احساس و شعور کا معاملہ ہو، صرف ادب ہی سے متعلق نہیں رہتی (اگر واقعی کسی چیز سے متعلق ہونا ہی اس کے لیے ضروری ہو) بلکہ حیات سے متعلق ہوتی ہے، تنقید تو ختم ہی اس صورت میں ہوسکتی ہے کہ خود حیات ختم ہو جائے۔ تنقید کو وجود میں لانے والی تو حیات ہی ہے اور پھر اپنے تسلسل و ارتقا میں اسی پر انحصار بھی کر لیتی ہے۔

(2)

عام طور سے 'تنقید' کا لفظ جب استعمال کیا جائے تو اس سے مراد ادبی تنقید لی جاتی ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے:

"مانتا ہوں کہ تنقید وہ شعبۂ فکر ہے جو یا تو یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ شاعری کیا چیز ہوتی ہے؟ اس کے فوائد کیا ہیں؟ یہ کن خواہشات کی تسکین بہم پہنچاتی ہے؟ اشعار لکھے کیوں جاتے ہیں؟ سنائے کیوں جاتے ہیں؟ یا ان تمام باتوں کے متعلق علم و آگہی کے چند شعوری یا غیر شعوری مفروضات قائم کر کے نظم و اشعار کی حیثیت متعین کرتا ہے۔"[1]

لیکن جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں تنقید کے وظائف دو ہیں:

(1) نظری طور پر شعر کی ترکیب و ترتیب کی پیش بندی کرنا، زمین ہموار کرنا اور وہ خدمت انجام دینا جو نشانہ باندھتے وقت بندوق کی مکھی انجام دیا کرتی ہے۔ لیکن میرے خیال میں اس قسم کی 'پیش بینی' کی کوئی تحریری مثال، جو شعراء کے علاوہ کسی کے لیے بھی سودمند رہی ہو، موجود نہیں۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اصول نظم و آہنگ کی ابھرتی ہوئی صورت کو پیش کرنے والا تو بس وہی ہے جو اسے برتتا ہے، وجود میں لاتا ہے۔

(2) شعر کی تراش خراش، اس کی عام نظم و ترتیب کو سنوارنا، جو بات ادا کی گئی ہو اُس کی نوک پلک درست کرنا اور مکررات کو چھانٹنا، قلم زد کرنا، بلفظ دیگر وہ کام جو کسی نیشنل گیلری یا کسی بایولوجیکل میوزیم میں کوئی اچھی 'مجلس انتخاب' کرتی ہے، یا کسی شعبۂ خاص کا نگراں انجام

---

1 'دی یوز آف پوئٹری اینڈ دی یوز آف کریٹی سزم'

دیتا ہے، یعنی معلومات کو اس طرح مرتب کرنا کہ جب کبھی وہ کسی دوسرے شخص (یا نسل) کے سامنے پیش ہو تو اس کا جاندار حصہ فوراً واضح ہو جائے اور فرسودہ و متروک قسم کی باتیں اس کا وقت کم سے کم ضائع کر سکیں۔[1] اس طرح بقول ایلیٹ دو نظریاتی حدیں مقرر ہو جاتی ہیں، ایک تو وہ حد ہے جہاں ہم اس سوال کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ''شاعری ہے کیا چیز؟'' اور دوسری حد وہ ہے جہاں اس سوال کا جواب دیا جاتا ہے کہ فلاں نظم عمدہ ہے یا عمدہ نہیں ہے۔''[2] مگر آج تنقیدی ادب کا سارا ذخیرہ موخرالذکر ہی سوال سے تعلق رکھتا ہے، یعنی آرٹ کی کسی خاص تصنیف کی خوبی و خرابی کو واضح کرتا ہے یا اس کی قدر متعین کرنے میں لگا رہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مقدم الذکر سوال کو حل کرنے کی کوشش بھی کچھ کی تو گئی ہے مگر یہ کوشش کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہی۔

بہرحال بات صرف اتنی ہی نہیں کہ شاعری کی کوئی موزوں تعریف مل جائے اور جو مل بھی گئی تو اس سے فائدہ کیا پہنچے گا۔ مسئلہ کے زیر نظر مقاصد تو اس سے کہیں زیادہ وسیع ہیں۔ لہٰذا یہ گتھی اگر سلجھائی جائے تو اس سے نہ صرف یہ ہوگا کہ کم و بیش بے سود قسم کی کوئی نہ کوئی تعریف حاصل ہو جائے گی بلکہ اس رابطے کو سمجھنے میں ملے گی جو زندگانی و شعر کے درمیان ہے ورنہ یہ مسائل ہنوز منتظر حل ہیں کہ مراحل حیات میں شعر و شاعری کس قدر و قیمت کی چیز ہے۔ ان مسائل کو حل کرنے کی کوشش سعی رائگاں ہرگز نہیں ہو سکتی مگر عام طور پر تو لوگ اس بات کو جیسے فرض کر بیٹھے ہیں کہ ہم ان ساری باتوں سے آگاہ ہیں اور یہی سبب ہے کہ بیشتر نقادوں نے اپنے آپ کو بس نظم و غزل کی تشخیص و تعین ہی کے مسائل سے وابستہ کر رکھا ہے۔ اس طرح تنقید کے لازمی اور بنیادی پہلو کی طرف سے نسبتاً غفلت برتی گئی، جس کا نتیجہ لازماً یہی ہونا تھا کہ زندگی اور ادب، زندگی اور ادبی تنقید — کے درمیان ایک تفریق سی پیدا ہو کر رہ جائے۔ چنانچہ ادب کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا کہ اس کی حیثیت روزمرہ کی ضروریات زندگی جیسی نہیں اس کا درجہ وہ نہیں جو ہماری زندگی میں دال روٹی کا ہے بلکہ وہ ایک قسم کی 'لکوری' ہے، تعیش ہے، اس تصور کی ذمہ داری ظاہر ہے کہ خود ہماری غفلت کے سر ہے۔ ہم نے زندگی اور ادب کے اس اہم رشتے کو فراموش کر دیا جو چولی دامن کا رشتہ تھا۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ ادبی تنقید کے معاملے میں وہ روش چل پڑی جس نے ادبی تنقید کو زندگی سے جدا ایک الگ تھلگ سی بے تعلق چیز بنا کے رکھ

---

[1] میک اٹ ناؤ [2] دی یوز آف پوئٹری اینڈ دی یوز آف کریٹی سزم

دیا اور ادبی نقد و انتقاد کی سرگرمیاں کچھ بہت زیادہ سودمند یا ضروری شے کے طور پر باقی نہ رہیں۔ عام لوگوں کی نظر میں ادبی نقد و انتقاد گویا ایسا بے نتیجہ و بے ثمر کام ہے جس میں چند بیوقوف و سہل انکار و تن آسان ہی قسم کے لوگ اپنے آپ کو الجھاتے ہیں یعنی بس ایسے لوگ جن کو دوسرے مفید تر کام کرنے کی نہ تو خواہش ہوتی ہے نہ صلاحیت لہٰذا وہ اسی میں لگے رہتے ہیں۔ ادھر ادبی تنقیدوں کا حال یہ ہے کہ ان پر بڑی عالمانہ اور محققانہ فضا طاری رہی ہے اور جن چیزوں کو ہم زندگی کے انگھڑ اور کھردرے اور عریاں حقائق کے نام سے یاد کرتے ہیں ان سے دور کا بھی واسطہ باقی نہیں رہتا، نتیجہ یہ کہ ان ادبی تنقیدوں کا رخ تجریدی عمومیات کی طرف رہتا ہے اور اگر کبھی تجریدی انداز نہیں بھی ہوتا بلکہ جزئیات و محسوسات کی طرف توجہ مبذول ہو جاتی ہے تو پھر وہ اور بھی پست ہو جاتی ہیں۔ سطحی قسم کے لفظی اور لغوی تجزیے کے سوا اور کچھ ان میں نہیں ہوتا یعنی بس وہی ٹکنیکل کھیل جس کی بدولت نقاد کی ساری محنت و مشقت، ایک بے کیف اور سپاٹ نمائش و نمود بن کے رہ جاتی ہے۔ تنقید کی یہ دونوں صورتیں یکساں بے فیض، بنجر اور بانجھ ثابت ہوتی ہیں کیونکہ ان دونوں صورتوں میں دلچسپی سمٹ سمٹا کر صرف اس چیز تک محدود ہو جاتی ہے جو نقاد کے پیش نظر ہو، اور نقاد کی فوری توجہ کا مرکز جو چیز ہو جاتی ہے وہ دوسری تمام چیزوں سے بے تعلق اور منقطع رہتی ہے اور نقاد اسے پیش بھی قطعاً بے ربطی و بے علاقگی کے جذبے میں کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کوئی سطحی اور سرسری شے ہرگز نہیں ہے۔ یہ تو ایک فطری عمل انسانی ہے اور تھوڑی سی بھی تہذیب جس سوسائٹی میں موجود ہوگی وہاں اس عمل کا پایا جانا ضروری ہے۔ اس عمل کا ربط دوسرے اعمال و افعال سے بڑا گہرا ہے۔ یہ کوئی الگ تھلگ اور بے علاقہ قسم کی چیز نہیں ہے کہ الگ تھلگ صورت میں پائی جائے، ریڈ لکھتا ہے کہ ''ہماری نگاہیں پلٹ کر ماضی میں ڈوب جاتی ہیں اور صاف دیکھتی ہیں کہ آرٹ اور مذہب، ماقبل تاریخ کے دھندلکے سے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ابھرتے نکھرتے چلے آرہے ہیں۔''[1]

لہٰذا آرٹ کو کسی الگ تھلگ قسم کی چیز (یا کٹی ہوئی ٹہنی) کی طرح ہرگز نہ برتنا چاہیے۔ انسانی سرگرمی و عمل کے دوسرے شعبوں کے ساتھ اس کی وابستگی بڑی گہری ہے بلکہ یہ عرض کرنے کی پھر اجازت دیجیے کہ یہ ایک ''فطری عمل انسانی'' ہے، فطری طلب و تقاضائے انسانی

---

[1] دی میننگ آف آرٹ

کی تسکین بہم پہنچانے والا— نتائج بتاتے ہیں کہ آرٹ ایک عمل ہے جو انسان کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا ہے، ماقبل تاریخ کی اوّلین سے اوّلین سوسائٹی پر بھی ایک نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ لوگ اپنے گردوپیش کی دنیا کی 'نقلیں' اُتار اُتار کر بڑا لطف و سرور حاصل کرتے تھے۔ ان کی یہ کوشش اگرچہ بڑی بھونڈی اور خام ہوتی تھی، پھر بھی ان 'نقلوں' کے دیکھنے والے تماش بین ہمیشہ موجود رہتے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ آرٹ انسان کے بعض فطری تقاضوں کے لیے سامان تسکین مہیا کرتا ہے۔ اس کے علاوہ بڑا آرٹ ہمیشہ متحرک، قوت بخش اور حیرت انگیز ہوتا ہے ارسطو کی زبان میں تو ''بعض اعتبار سے آرٹ دراصل وجود کی ایک بالیدگی ہے، نمو ہے۔''[1]

ماقبل تاریخ انسانی کے مطالعے سے اس تخلیقی عمل کی نوعیت و اہمیت واضح طور پر منکشف ہوتی ہے، کیونکہ اوائل عہد انسانی کی آرٹسٹک تخلیق اصل میں زندگی کی مطلق العنان اور دوٹوک انداز کی بے درد کیفیات سے ایک فرار تھی۔ ان کی زندگی میں ہر دن، بجائے خود ایک نیا دن تھا، وہ روز اپنی ضرورت کی چیزیں مہیا کرتے تھے اور وہیں کے وہیں اپنی ضرورت پوری کر لیتے تھے، ان کی زندگی کو استقلال نصیب نہیں تھا، وہ عرصہ اور مدت کے شعور سے بھی محروم تھے، حتی کہ آج بھی ان قبائل کے کسی فرد کو، جو تمدن سے بس واجبی ہی سا مس رکھتا ہے، وعدہ و امید کا مفہوم سمجھانا بہت دشوار بلکہ ناممکن ہے۔ وہ اپنی فوری ضرورت اور فوری موقف سے آگے کی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ وہ تو حوادث روزگار کے ہر موڑ پر بالکل جبلی تحریک سے عمل کرتا ہے۔ لہٰذا وہ جب کبھی کسی آرٹ کی تخلیق کرتا ہے، مثلاً کسی جادوٹونے کا سہارا لیتا ہے تو سمجھ لیجیے کہ وہ اپنی ہستی یا وجود کی ان بے درد کیفیات و احوال سے جو دو اور چار کے سے دوٹوک فیصلے صادر کرتے رہتے ہیں، دراصل فرار چاہتا ہے اور ایسی چیز تخلیق کرتا ہے جو اس کے خیال میں کامل و مکمل اور وجود مطلق کا ایک نظر آسکنے والا مظہر ہے۔ اس طرح کچھ دیر کے لیے وہ گویا سیل وجود کو روک تھام لیتا ہے، ایک ٹھوس اور مستحکم شے بنا لیتا ہے 'زمان' سے ہٹ کر 'مکان' (space) کی تخلیق کر لیتا ہے، اور اس 'مکان' کی تشریح ایک خاکے کی صورت میں کرتا ہے، پھر اس کے جذبات کی شدت اس خاکے کو نہایت ہی موثر شکل عطا کر دیتی ہے اور یہ ایک مرتب قسم کی چیز اور ایک وحدت بن جاتی ہے، جس کو آپ اس کے جذبات و کیفیات کی ایک ہم معنی و ہم نوا تمثیل اور باقاعدہ مرادف کہہ لیجیے۔[2]

تحلیل نفسی نے آرٹسٹک جذبہ و تحریک کی جو تشریح پیش کی ہے اس سے شاید روشنی اس پر

---

[1] پوئٹری، اینڈ کرائسس [2] دی میننگ آف آرٹ

اور زیادہ پڑتی ہے، کیونکہ فرد کی نفسیات کے جو اصول ہیں اُن کے مطابق "ہر انتشار عصبی کو ایک ایسی کوشش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس میں آدمی برتری کے حصول کی خاطر، کمتری کے احساس سے نجات پانے کا متمنی رہتا ہے۔" احساس کمتری بالعموم گھرانے کے ماحول میں اُبھرتا ہے اور اس کی تلافی کے طور پر احساس برتری عموماً ایک واہمہ کی صورت میں قائم ہو جاتا ہے۔ مافوق الفطرت قسم کی اونچی اونچی تمناؤں کے خواب دکھانے والا یہ واہمہ واہیات تو بیشک بہت ہے مگر لاشعور میں گھر بنائے جما رہتا ہے، البتہ معقولیت، ہمدردی اور تعاون باہمی کے جماعتی معیار و اصول کی وجہ سے دبا رہتا ہے۔ یہ دبا اور چھپا ہوا احساس برتری ویسے تو ہم میں سے اکثر و بیشتر افراد کے اندر موجود ہے لیکن ایک فن کار (آرٹسٹ) اس منزل کبریائی کے معاملہ میں بڑا سنجیدہ ہوتا ہے۔ وہ حقیقی زندگی سے فرار اختیار کرنے پر زندگی کے اندر ایک اور زندگی کی جستجو اور اس کی تگ و دو سے رشتہ جوڑ لینے پر مجبور رہا ہے، کیونکہ ایک فن کار، اسی بنیاد و مزاج پر فن کار ہوتا ہے کہ وہ اس حیات باطنی کو مثالی شکل و صورت اور کمال بخشنا چاہتا ہے.. فرائڈ بھی اسی خیال کا حامی ہے وہ کہتا ہے کہ "فن کار تو وہی ہے جو فطری اور جبلی احتیاجات کے ان تقاضوں پر چلا ہو جو حد درجہ پرشور ہیں۔ وہ بھوکا ہوتا ہے اعزاز و اکرام کا، طاقت و اقتدار کا، دولت و ثروت کا، شہرت کا اور عورت کی محبت کا لیکن تکمیل تمنا اور حصول آزادگی کے ذرائع سے محروم ہوتا ہے، لہٰذا دوسرے ناکامان تمنا کی طرح وہ بھی حقیقت کی طرف سے منہ موڑ لیتا ہے اور اپنی تمام تر دلچسپیوں کو اور اپنی جملہ تشنگی و ہوس کو بھی، اپنی خواہشات کی اس تخلیق کی طرف منتقل و مبذول کر لیتا ہے جو اس کے واہمے کی دنیا میں جنم پاتی رہتی ہے۔" فرائڈ نے بڑی وضاحت سے یہ بتایا ہے کہ کس کس طرح ایک فن کار اپنے واہموں کی عمارت اٹھا اٹھا کر اس شخصی چیز کو اپنے اظہار کی قوت سے، آرٹ کا ایک غیر شخصی اور ہمہ گیر روپ بخش سکتا ہے اور اسے اتنا دیدہ زیب و دل رس بنا سکتا ہے کہ دوسرے بھی اس کی تمنا کرنے لگیں۔

ادب پر نفسیاتی تحلیل کی یہ نگاہ میں تو نہیں ڈالتا لیکن تحلیل نفسی کے اس ماہر نے انتشار عصبی، احساس کمتری، جذبہ برتری اور واہمہ پر جو کچھ لکھا ہے اس سے توثیق اس حقیقت کی واقعی ہوتی ہے کہ فنکارانہ جذبہ و تحریک ایک فطری چیز ہے اور فن کار کے بارے میں جو یہ بات مشہور ہے۔ وہ مافوق الطبع (ابنارمل) ہوتا ہے، یہ صحیح نہیں، اس کی یہ 'مافوقیت' ابنارملٹی بھی فطری ہی ہے۔ اور ہم جس چیز کی بدولت فن کار کی طرف کھنچتے ہیں وہ اس کی مافوقیت یا ابنارملٹی نہیں بلکہ

بنیادی طبیعت اور فطریت (نارملٹی) ہے۔ بہر حال وہ جذبۂ تحقیق جو فن پاروں کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے۔ اور وہ شعورِ نقد و انتقاد جو فن پاروں کی تعیین قدر کرتا ہے، دونوں ہمارے اندر موجود ہیں اور یہ صلاحیتیں خلقی اور فطری ہیں۔ ان کی فطریت پر اعتراض، خود زندگی کی فطریت پر اعتراض ہے اور ان کی افادیت و قدر سے انکار بھی بہ لفظ دیگر خود زندگی کی افایت و قدر سے انکار کے مرادف ہوگا۔

مختصر یہ کہ تخلیق و تنقید کا ساتھ بالکل چولی دامن کا ساتھ ہے۔ زندگی ایک محیط بے کراں ہے اور اس پورے محیط پر بے شمار نقطے ہیں جہاں یہ دونوں باہم مخلوط و مربوط ملیں گے، اس لیے ظاہر ہے کہ کوئی تخلیقی کوشش الگ تھلگ رہ کر وجود میں آ ہی نہیں سکتی، کیونکہ ایک ہی چیز ہے جس کے بارے میں فنکار حد درجہ ذکی الحس ہوتا ہے اور اسی شدت سے اس کا اثر بھی لیتا ہے اور وہ ہے زندگی کی پیچیدگی — یہی سبب ہے کہ ایک فن پارے کے اندر ایسی قوی اور سریع النفوذ لہریں موجود ہوتی ہیں کہ زندگی کے نازک سے نازک، بعید از بعید اور مخفی سے مخفی پہلو بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے، لہٰذا وہ تنقید جو اتنے شدید اور اتنے عمیق ارتباطِ باہمی کی منکر ہو یا آرٹ کے کسی کارنامے کو 'اصول علت و معلول' سے بے تعلق قرار دیتی ہو، وہ تسلی بخش ہرگز نہیں ہو سکتی۔

○

(مہر نیمروز کراچی، اپریل و مئی 1956)

نظیر صدیقی

ادب میں تنقید کی ضرورت اور اس کی اہمیت

دنیا کی ہر زبان کا ادب نثر و نظم کی شکل میں ہوتا ہے۔ ہر زبان کے ادب کو آسانی سے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک حصہ وہ ہے جو انسان اور انسانی زندگی کے بارے میں لکھا گیا مثلاً داستان، ناول، افسانہ، ڈراما، نظم، غزل وغیرہ ادب کی ان اقسام کو تخلیقی ادب کہا جاتا ہے۔ اس تخلیقی ادب کے بارے میں جو کچھ لکھا جاتا ہے اسے تنقیدی ادب کہا جاتا ہے۔ یہ تنقید کی کوئی مکمل تعریف نہیں ہے۔ دراصل یہاں صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ ادب کی ایک بڑی تقسیم تو نثر و نظم کے اعتبار سے ہے یعنی ایک نثری ادب ہوتا ہے اور دوسرا شعری ادب۔ ادب کی دوسری بڑی تقسیم یہ ہے کہ ادب کا ایک حصہ تخلیقی ادب کہلاتا ہے اور دوسرا حصہ تنقیدی ادب۔

تنقیدی ادب کی بنیاد تخلیقی ادب پر ہوتی ہے۔ اگر دنیا میں تخلیقی ادب نہ ہوتا تو تنقید ادب بھی نہ ہوتا۔ وجہ ظاہر ہے تنقیدی ادب تخلیقی ادب کی تشریح کرنے و اراس کی قدر و قیمت کا تعین کرنے سے وجود میں آتا ہے۔ اگر تخلیقی ادب نہ ہوتو تنقیدی ادب کس چیز کی توضیح کرے گا اور کس چیز کی قدر و قیمت متعین کرے گا؟

اب یہ بات واضح ہوگئی کہ تخلیقی ادب پہلے وجود میں آتا ہے اور تنقیدی ادب بعد میں۔ نتیجتاً تخلیقی ادب کو اولین اہمیت حاصل ہے اور تنقیدی ادب کو ثانوی اہمیت۔ لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ ہر تخلیقی فن کار اول درجے کا فن کار ہوتا ہے اور ہر تنقید نگار دوسرے درجے کا تنقید نگار۔ تخلیقی فن کار بھی دوسرے اور تیسرے درجے کا ہو سکتا ہے اور تنقید نگار بھی اوّل درجے کا ہو سکتا ہے لیکن بہترین تخلیقی ادب کے مقابلے میں بہترین تنقیدی ادب کا درجہ ثانوی ہی رہے گا۔ دنیا کا بہترین تخلیقی ادب انسانی تاریخ کے ہر دور میں شگفتہ اور شاداب رہتا ہے، جب کہ ایک دوسرا بہترین تنقیدی ادب دوسرے دور میں اپنی تازگی اور توانائی کھوتا چلا جاتا ہے۔ اس صورت حال

کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ہر دور کے بہترین تخلیقی ادب کی بنیاد پر سو تنقیدی نظریے وجود میں آتے ہیں لیکن کوئی نظریہ ایسا نہیں ہوتا جس کی اہمیت اور عظمت ہر دور میں قائم رہ سکے۔ بہترین تخلیقی ادب کی دلکشی ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ لیکن بہترین تنقیدی ادب کی دلچسپی ہمیشہ برقرار نہیں رہتی۔ تخلیقی ادب کے بارے میں خیالات اور نظریات بدلتے رہتے ہیں، جب کہ تخلیقی ادب ہمیشہ جوں کا توں رہتا ہے۔ اس میں ایک نقطے کی بھی کمی یا بیشی نہیں ہوتی۔ اس تاریخی صورت حال کی بنا پر یہ سوال اکثر سامنے آتا رہا ہے کہ کیا ایک تنقید نگار اتنی ہی اہمیت رکھتا ہے، جتنا ایک فن کار۔ دوسرے لفظوں میں یہ سوال یوں بھی کیا گیا ہے کہ کیا اچھی تنقید ایک اچھی تخلیق کے برابر ہوتی ہے، کیا ادب میں تنقید کا مرتبہ وہی ہے جو تخلیق کا ہے؟

اس سوال کے جواب میں اختلافات رہے ہیں، خصوصاً تنقید نگاروں کا طبقہ آسانی سے یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ تنقید تخلیق سے کمتر درجے کی چیز ہے۔ عہد حاضر کے عظیم شاعر اور نقاد ٹی ایس ایلیٹ نے تنقید اور تخلیق کی عدم مساوات کو کم یا ختم کرنے کے لیے یہ بات کہی ہے کہ اچھے تنقیدشعور کے بغیر اچھی تخلیق وجود میں نہیں آسکتی۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے لیکن ایک اچھے فن پارے اور اس کے بارے میں ایک اچھے تنقیدی مضمون کا فرق باقی رہ جاتا ہے۔ عام طور پر ایک اچھا فن پارہ ایک اچھے تنقیدی مضمون سے زیادہ پائیدار ثابت ہوتا ہے۔

تنقید تخلیق سے کمتر درجے کی چیز ہے یا اس کی ہم سر؟ ممکن ہے اس سوال کا کوئی حتمی فیصلہ نہ ہو سکے لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تنقید ادب کے لیے نہایت ضروری ہے۔ جس طرح زندگی کو سمجھنے کا فریضہ ادب انجام دیتا ہے، اسی طرح ادب کو سمجھنے کا فریضہ تنقید انجام دیتی ہے۔ جس طرح ادب زندگی کے ادراک کا نہایت حساس آلہ ہے، اسی طرح تنقید ادب کے ادراک کا نہایت حساس آلہ ہے۔ ادب کے بغیر زندگی نہیں سمجھی جا سکتی، تنقید کے بغیر ادب نہیں سمجھا جا سکتا۔ جس طرح ادیبوں اور شاعروں کی حساسیت زندگی کے ناقابل گرفت پہلوؤں کو گرفت میں لے لیتی ہے، اسی طرح تنقید نگار کی ذہانت اور نکتہ رسی ادب کی باریک ترین خوبیوں اور خامیوں کو شعور کے دائرے میں لے آتی ہے۔ ادب وہ آنکھ ہے جس کے ذریعے انسان زندگی کو دیکھتا ہے اور تنقید وہ آنکھ ہے جس کے ذریعے وہ خود ادب کو دیکھتا ہے۔ زندگی کی تعبیر کرنا ادب کا کام ہے اور ادب کی تعبیر کرنا تنقید کا کام۔ دنیا کے بڑے شاعروں، ڈراما نگاروں، ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں نے انسانی زندگی کو پڑھ کر بتایا کہ زندگی کیا ہے اور وہ کتنے زاویوں سے دیکھی جا سکتی ہے۔ دنیا کے بڑے تنقید

نگاروں نے ادب کو پڑھ کر بتایا کہ ادب کیا ہے اور وہ کس طرح زندگی کی عکاسی کرتا ہے، کس طرح لفظوں کی مدد سے حقیقت پر فتح پاتا اور کس طرح لفظوں کے ذریعے مصوری اور موسیقی دونوں کا حق ادا کرتا ہے۔ادب اگر زندگی کا عکس ریز ہے تو تنقید خود ادب کا عکس ریز ہے۔

تنقید کی تعریف

یہ بات مسلمات میں سے ہے کہ دنیا کی ہر زبان میں ادب کا آغاز شاعری سے ہوا نہ کہ نثر سے۔تنقید بنیادی طور پر ادب کی نثری اصناف میں سے ہے گو عالمی ادب کی تاریخ میں کہیں کہیں منظوم تنقید کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ادب کی ایک نثری صنف کی حیثیت سے تنقید شاعری کے بعد وجود میں آئی۔لیکن جب تنقید وجود میں آئی تو اس میں پہلا سوال یہ نہیں اٹھا کہ تنقید کیا ہے بلکہ تنقید نے پہلا سوال یہ اٹھایا کہ شاعری کیا ہے؟ اس کی ماہیت کیا ہے؟ اس طرح کے سوال ادب کے پہلے نقاد افلاطون اور ارسطو نے بھی اٹھائے اور اردو میں تنقید کے بانی مولانا حالی نے بھی اسی قسم کے سوالات سے بحث کی۔چونکہ یونان میں عظیم شاعری نے ڈرامے یا ٹریجڈی کے اصول و اجزا سے بھی بحث کی ہے۔وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تنقید نے نہ صرف شاعری سے متعلق نئے مباحث چھیڑے بلکہ ادب کی جو نئی اصناف وجود میں آتی چلی گئیں (مثلاً ناول اور افسانے) تنقید ان سے متعلق بنیادی سوالات اور مسائل کی نہ صرف نشاندہی کرتی چلی گئی بلکہ ان کے جوابات اور حل بھی فراہم کرنے کی کوشش کرتی رہی ہے۔نتیجتاً تنقید کی کئی اقسام وجود میں آ گئی ہیں۔

تنقید ادب کی تخلیقی اصناف کو جانچنے اور پرکھنے کے عمل سے وجود میں آئی تھی یعنی پہلے ادب کی تخلیقی اصناف پر تنقید شروع ہوئی لیکن وہ یہیں تک محدود نہیں رہی۔ابتدا ہی میں تنقید پر تنقید کا سلسلہ بھی عمل میں آ گیا۔افلاطون اور ارسطو نے شاعری کے بارے میں جو کچھ کہا، وہیں سے تنقید پر تنقید کا سلسلہ بھی شروع ہو گیا۔کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تنقید ادب کی صرف تخلیقی اصناف پر اظہار خیال کا نام نہیں بلکہ خود تنقید پر اظہار خیال کا نام بھی تنقید ہے۔سوال یہ ہے کہ تنقید کیا ہے، تنقید کسے کہتے ہیں؟ تنقید کے لغوی معنی پرکھنے اور جانچنے کے ہیں۔کلام کے عیوب و محاسن کو پرکھنے کے عمل کا نام تنقید ہے۔اگر پرکھنے کے عمل پر غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ تنقید تین قسم کے فرائض انجام دیتی ہے:

1 تنقید کلام کے محاسن اور معائب کی نشاندہی کرتی ہے۔

2 محاسن اور عیوب کے اعتبار سے کلام کے اچھے یا برے ہونے پر حکم لگاتی ہے۔

3 اگر کلام اچھا ہے تو اس کلام کے مرتبے کو متعین کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

تنقید کے یہ تینوں فرائض نہایت مشکل فرائض ہیں۔ادب کے عام قارئین نہ تو کلام کے محاسن کی نشاندہی کر پاتے ہیں نہ معائب کی۔ وہ انگلی رکھ کر نہیں بتا سکتے کہ کس کے کلام میں یہ یہ خوبیاں پائی جاتی ہیں اور یہ یہ خامیاں۔کلام کے محاسن اور معائب کو جاننے اور پہچاننے کے لیے زبان،قواعد، علم بدیع،علم بیان اور علم عروض ان سب سے گہری واقفیت چاہیے اور ان کے علاوہ بھی کئی علوم کا علم ضروری ہے،مثلاً فلسفہ،نفسیات،عمرانیات،تاریخ اور تصوف وغیرہ۔شعروادب کا قاری جس قدر وسیع علم سے بہرہ ور ہوگا اسی قدر کسی شاعر کے کلام کی خوبیوں اور خامیوں کو گہری نظر سے دیکھ سکے گا۔

تنقید میں کسی کام کے محاسن اور معائب کی نشاندہی کرنا کافی نہیں، یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ مجموعی طور پر زیر بحث کلام اچھا ہے یا برا۔ایک اچھی اور ایک بری نظم یا غزل میں فرق کرنا تنقید کے مشکل ترین فرائض میں سے ہے۔ یہاں کلام کے محاسن اور معائب کا علم ہی نہیں بلکہ اس چیز کی بھی ضرورت پڑتی ہے جسے سخن شناسی کہتے ہیں۔یعنی شعر کو پہچاننا یا اسے پہچاننے کی صلاحیت۔قدیم ادب کے مقابلے میں جدید ادب کے اچھے یا برے ہونے کو پہچاننا اور بھی مشکل ہوتا ہے۔دنیا کے بڑے بڑے نقادوں نے بھی جدید ادب اور جدید شاعر کو پہچاننے میں زبردست ٹھوکریں کھائی ہیں۔نتیجتاً وہ اہم کو غیر اہم اور غیر اہم کو اہم قرار دے گئے ہیں۔

تنقید میں یہ جاننا بھی کافی نہیں کہ یہ نظم یا غزل اچھی ہے یا بری۔اگر اچھی ہے تو متعلقہ ادب میں اس کا مرتبہ کیا ہے۔آیا وہ اول درجے کی چیز ہے یا دوم درجے کی یا اس سے بھی کمتر؟ گویا درجہ بندی بھی تنقید کا ایک فرض ہے۔

ہر زمانے کا ادب اس زمانے کے مزاج اور معیار یعنی معاصرانہ مزاج اور معیار سے پرکھا جاتا ہے اور اسی مزاج اور معیار کے مطابق اسے اہمیت حاصل ہوتی ہے۔مثلاً اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں نظیر اکبرآبادی جیسے بڑے شاعر کو کوئی اہمیت نہیں دی گئی۔انھیں بالکل نظرانداز کردیا گیا۔انیسویں صدی میں نظیر اکبرآبادی کو اردو کے چار پانچ بڑے شاعروں میں شمار کیا جانے لگا اور غالب کے مقابلے میں ذوق کا نام لینا بھی بدذوقی کی علامت تصور کیا جانے لگا۔اس صورت حال سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ تنقید شاعروں اور ادیبوں کے سروں پر اہمیت کا تاج رکھتی بھی ہے اور ان کے سروں سے اہمیت کا تاج اتارتی بھی ہے۔اس بنا پر یہ بھی

کہا جا سکتا ہے کہ تنقید کے فیصلے نا قابل اعتبار ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ کوئی بھی تنقیدی فیصلہ حتمی اور ابدی نہیں ہوتا لیکن یہ بات تنقید ہی کے ذریعے دریافت کی جاتی ہے کہ کسی کی شاعری یا کسی کا ادب وقتی اہمیت کا حامل ہے یا ابدی عظمت کا مالک۔ اس بات کے دریافت کرنے میں بعض اوقات صدیاں گزر جاتی ہیں۔ شیکسپیئر کو شیکسپیئر بننے میں تقریباً چار سو سال کی تنقید بحثوں کو دخل ہے اور غالب کی موجودہ عظمت بھی تقریباً ایک سو سال کی تنقیدی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ تنقیدی فیصلوں میں غلطیوں کا امکان ضرور ہے لیکن تنقید اپنی ساری لغزشوں کے باوجود صحیح فیصلوں تک پہنچنے میں مدد دیتی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ کوئی بھی تخلیقی فنکار (شاعر، ناول نگار، افسانہ نگار، ڈراما نگار وغیرہ) کسی تنقید نگار کے نظریے کے مطابق فن کی تخلیق نہیں کرتا لیکن اس کی فنی تخلیقات میں اس کے تنقیدی شعور کو ضرور دخل ہوتا ہے۔ تنقیدی شعور تخلیقی اور تنقیدی ادب کے مطالعے سے پیدا ہوتا ہے۔ جس ادیب اور شاعر کا تنقیدی شعور جتنا بہتر ہوگا اس کا ادب اور اس کی شاعری بھی دوسروں سے اتنی ہی بہتر ہوگی۔ میر، غالب اور اقبال جیسے شاعر تنقید نگار تو نہیں تھے لیکن نہایت اعلیٰ درجے کا تنقیدی شعور ضرور رکھتے تھے اور اسی لیے وہ نہایت اعلیٰ درجے کے شاعر بن سکے۔

نظری تنقید اور عملی تنقید

تنقید کو اگر دو حصوں میں تقسیم کیا جائے تو ایک کو نظری تنقید کہیں گے اور دوسرے کو عملی تنقید۔ نظری تنقید سے مراد وہ نظریات ہیں جو تنقید نے شعر و ادب کے بارے میں قائم کیے ہیں اور عملی تنقید سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا تنقیدی مطالعہ ہے جس میں اس کے ادب یا شاعری کا تجزیہ، تحسین، محاکمہ اور درجہ بندی سبھی کچھ شامل ہے۔

علم و فن کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کے تصورات اور نظریات نہ صرف بدلتے رہے ہیں بلکہ ان کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا چلا گیا ہے۔ اس اضافے کے اعتبار سے آج کل مغربی ادب میں نظری تنقید کی سات قسموں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے جو حسب ذیل ہے:

(1) اخلاقی تنقید (2) نفسیاتی تنقید (3) اساطیری تنقید
(4) عمرانیاتی تنقید (5) جمالیاتی تنقید (6) ساختیاتی تنقید
(7) وجودی تنقید

یہاں مغربی ادب کے حوالے سے تنقید کی اقسام پر گفتگو کرنے کی دو خاص وجہیں ہیں:

(1) سائنس کی طرح ادب میں بھی مغرب کئی صدیوں سے مشرق کے مقابلے میں رہبرانہ حیثیت (leading position) کا حامل ہے۔

(2) اردو ادب میں تنقید کی صنف مغرب کے اثر سے آئی ہے اور اس کی نشو ونما پر مغرب ہی کا اثر زیادہ ہے۔

اب یہاں نظری تنقید کی مندرجہ بالا اقسام کی مختصر وضاحت ضروری ہے۔ ان میں سے اول الذکر پانچ اقسام کی وضاحت میں ڈبلیو اسکاٹ (W. Scott) کی مرتب کردہ کتاب Five Approaches of Literary Criticism, Macmillan Ltd. London سے خاصا استفادہ کیا گیا ہے۔

اخلاقی تنقید

اخلاقی تنقید ادب کی طرف اخلاقی رویے کا نام ہے۔ ہر ادب پارہ یا فن پارہ دو چیزوں سے عبارت ہوتا ہے۔ ہیئت اور معنی سے۔ اخلاقی تنقید ہیئت سے زیادہ بلکہ اکثر اوقات ہیئت کی بجائے معنی سے تعلق رکھتی ہے یعنی اخلاقی تنقید کا مسئلہ 'کیا کہا گیا' ہے نہ کہ کیسے کہا گیا ہے۔ اخلاقی تنقید کسی فن پارے کے متن کو اخلاقی معیار پر پرکھتی ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ زیر بحث فن پارہ کس قسم کی اخلاقی اقدار کی ترجمانی کر رہا ہے۔ اخلاقی تنقید کسی فن پارے کی ہیئت یا حسن سے اتنی دلچسپی نہیں لیتی جتنی اس کی افادیت سے۔ جمالیاتی تنقید فن پارے کی ہیئت کو اہمیت دیتی ہے جب کہ اخلاقی تنقید فن پارے کے متن کو۔ اس فرق کو کیا اور کیسے کے الفاظ سے بھی بیان کیا جاسکتا ہے۔ اخلاقی تنقید یہ دیکھتی ہے کہ کیا کہا گیا اور جمالیاتی تنقید اس بات کا جائزہ لیتی ہے کہ کیسے کہا گیا۔

اخلاقی تنقید ادب کو زندگی کی تنقید کے نقطۂ نظر سے دیکھتی ہے۔ وہ ادب کے ان مقاصد سے تعلق رکھتی ہے جو انسان پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اخلاقی تنقید میں انسان کا تجزیہ یہ ہے کہ انسان ایک ایسی مخلوق ہے جو اپنی عقل اور اپنے اخلاقی معیار کی بنیاد پر جانور سے مختلف ہے۔ وہ ایک آزاد مخلوق ہے۔ اس کے اندر حیوانی میلانات ضرور موجود ہیں لیکن اس کے اندر یہ قدرت موجود ہے کہ اس کی عقل ان میلانات کو اپنے قابو میں رکھ سکے۔

ادب کی طرف اخلاقی رویہ ادب یا تنقید کا قدیم ترین رویہ ہے جس کی ابتدا افلاطون سے

دیکھی جاسکتی ہے۔ اس کی نظر ہمیشہ ادب یا شاعری کے اخلاقی اثر پر رہتی تھی جس کی بنا پر اس نے اپنی مثالی ریاست سے شاعر کو نکال دیا تھا۔ تنقید کی مغربی تاریخ میں افلاطون سے لے کر بیسویں صدی تک ادب کی طرف اخلاقی رویے کا تسلسل ملتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے زمانے میں فلپ سڈنی اسی رویے کا نمائندہ ہے۔ اٹھارہویں صدی میں ڈاکٹر جانسن، انیسویں صدی میں میتھیو آرنلڈ اور بیسویں صدی میں دوسری شخصیات کے علاوہ ٹی ایس ایلیٹ اس رویے کے خاص نمائندے ہیں۔ ڈاکٹر جانسن شعر و ادب کے اخلاقی متن کو جانچنا ضروری گردانتا تھا۔ ٹی ایس ایلیٹ کا یہ جملہ بے حد مشہور ہے کہ 'ادب کی عظمت ادبی معیاروں سے متعلق نہیں ہوسکتی گو ہمیں یہ ضرور یاد رکھنا چاہیے کہ کوئی تحریر ادب ہے یا نہیں اس کا فیصلہ صرف ادبی معیاروں سے ہوسکتا ہے۔'

بیسویں صدی میں اخلاقی تنقید کے مغربی نمائندوں نے ادب کے دو اہم میلانات کی شدید مخالفت کی۔ ایک فطرت نگاری (naturalism) کی۔ دوسرے رومانیت (romanticism) کی۔ فطرت نگاری انسان کا نہایت حقارت آمیز تصور پیش کرتی ہے اور اسے آزادی اور ذمہ داری سے محروم دکھاتی ہے۔ رومانیت میں انسانی انا کی پرورش حد سے زیادہ ہے اور اس کا اظہار بھی کسی حد تک پابند نہیں۔

بیسویں صدی کے ان امریکی نقادوں میں جو اخلاقی تنقید کے ممتاز ترین نمائندے ہیں پال ایلمر مور (Paul Elmer More) اروِنگ ببٹ (Irwing Babbit) اور نارمن فورسٹر (Norman Forster) وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

برطانوی نقاد ٹی ای ہیوم (T.E. Hulme) بھی ادب کی طرف اخلاقی رویے کا طرف دار تھا لیکن اس نے اپنے اور امریکی نقادوں کے موقف میں ایک فرق ظاہر کیا۔ اس نے یہ سوال اٹھایا کہ جو نقاد ادب کی طرف اخلاقی رویے کے حامی ہیں ان کے اخلاقی معیاروں کو مافوق الفطرت جواز حاصل ہے یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس کے معنی یہ ہیں کہ ان کے اخلاقی معیار و اقدار کی بنیاد کسی مذہب پر ہے یا نہیں۔

ادب اور اخلاقیات کا رشتہ، اخلاقیات اور مذہب کے رشتے تک لے جاتا ہے۔ لیکن عہد حاضر کے بہت سے مفکرین اور ناقدین انسانی زندگی کے لیے اخلاقیات کی ضرورت پر اصرار کرنے کے باوجود کسی مذہب سے وابستہ ہونا ضروری نہیں سمجھتے۔

یورپ کی مارکسی تنقید بھی بنیادی طور پر اخلاقی تنقید ہے لیکن اس میں مذہب کا کوئی تصور

نہیں ہے۔ مشرق میں غیر مذہبی ہونے کا ایک مفہوم مارکسی ہونا بھی ہے گو اس کے معنی یہ نہیں کہ جو مذہبی نہیں ہے وہ مارکسی ضرور ہوگا۔

عہد حاضر کے اخلاقی نقادوں میں برطانوی نقاد ایف آر لیوس اور آئیور ونٹرز (Yvor Winters) کا ذکر بھی نہایت ضروری ہے۔ ان نقادوں کی تحریروں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ادب میں اخلاقی اقدار کی موجودگی کیا معنی رکھتی ہے اور ان اقدار کی جستجو کا زاویہ کیا ہونا چاہیے۔ ادب میں اخلاقی اقدار پر زور دینے کے معنی ادب کو وعظ و نصیحت کا مجموعہ بنانے کے نہیں بلکہ انسان کی حیاتیاتی جدوجہد میں اخلاقی کشمکش کے کردار کا مطالعہ ہے۔

اردو ادب میں تنقید حالی سے شروع ہوتی ہے اور حالی کا دور اردو ادب کا وہ دور ہے جب سرسید کے اثر سے شعر و ادب کی طرف اخلاقی رویے کا آغاز ہو چکا تھا۔ ادب اپنا مقصد آپ نہیں رہ گیا تھا بلکہ وہ معاشرتی اور قومی مقاصد کی تکمیل کا ذریعہ بن چکا تھا۔ سرسید نے اپنی قومی اصلاح کے لیے جو تحریک شروع کی تھی وہ بڑی حد تک ادب ہی کے ذریعے اپنا مقصد حاصل کر رہی تھی۔ سرسید کے ساتھیوں میں حالی، شبلی اور نذیر احمد سب سے نمایاں تھے۔ ادب کی طرف ان تینوں کا رویہ اپنے وسیع ترین معنوں میں اخلاقی تھا۔ حالی نے 'مقدمہ شعر و شاعری' میں اخلاق اور شاعری کے تعلق پر زور دیا اور شعر و ادب کے متن پر معاشرتی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے غور کرنے کی ترغیب دی۔

حالی کے بعد سے لے کر اس وقت تک اردو ادب کے جو تنقید نگار منظر عام پر آئے ان میں اخلاقی تنقید کی نمائندگی کرنے والوں کا کوئی باقاعدہ گروہ نظر نہیں آتا لیکن انفرادی سطح پر پروفیسر رشید احمد صدیقی یقیناً اخلاقی تنقید کی نمائندگی کرنے والے نقاد تھے۔ ان کے تنقیدی مضامین میں ادب کے متن پر جو تنقید ملتی ہے وہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے زیادہ اخلاقی نقطۂ نظر پر مبنی ہے۔ 1936 کے بعد اردو میں جو ترقی پسند تنقید سامنے آتی ہے وہ مارکسی تنقید ہونے کی بنا پر اخلاقی تنقید کہلانے کی مستحق ہے۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، پروفیسر مجنوں گورکھپوری، پروفیسر احتشام حسین، پروفیسر ممتاز حسین، سجاد ظہیر، سردار جعفری، یہ سب لوگ ادب کی ہیئت کی بجائے اس کے متن پر بحث کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے ادب کی طرف ان کا رویہ اخلاقی کہا جا سکتا ہے گو ان کی اخلاقیات حالی کی اخلاقیات سے بہت مختلف ہے۔ ترقی پسندوں کے تصور حیات میں معاشی نظام کو اولیت حاصل ہے۔ ان کے نزدیک زندگی کے باقی سارے پہلو معاشی نظام کے تابع ہوتے ہیں۔ تہذیبی اور اخلاقی اقدار کی نوعیت معاشی نظام کی نوعیت پر منحصر ہوتی

ہے جیسا معاشی ڈھانچہ ہوگا ویسی ہی تہذیبی اور اخلاقی اقدار بھی ہوں گی۔

قیام پاکستان کے بعد اخلاقی تنقید کی سب سے بڑی مثال حسن عسکری ہیں۔ یوں تو وہ قیام پاکستان سے پہلے سے تنقید لکھ رہے تھے اور ان کی تنقید پڑھنے والوں کو ہمیشہ چونکاتی رہی۔ لیکن شروع میں ان کا نقطۂ نظر جمالیاتی زیادہ تھا اور اخلاقی کم۔ بعد میں ان کے اخلاقی اندازِ نظر میں اتنی شدت پیدا ہوگئی کہ وہ حقیقت اور روایت کے صرف مذہبی اور مابعدالطبیعیاتی تصور کی بنیاد پر ادب کو پرکھنے لگے۔ اس سلسلے میں ان کے سب سے نمائندہ مضامین 'روایت کیا ہے' اور 'اردو کی ادبی روایت کیا ہے' خاص طور پر مطالعے کے مستحق ہیں۔ یہ دونوں مضامین ان کی کتاب 'وقت کی راگنی' میں شامل ہیں۔ ان کے تنقیدی مضامین کے پہلے مجموعے 'انسان اور آدمی' کے تقریباً سارے مضامین ادب کی طرف ان کے اخلاقی رویے کی بہترین ترجمانی کرتے ہیں۔

سلیم احمد جو حسن عسکری کے شاگردِ رشید تھے ادب سے ان کی دلچسپی بھی اخلاقی تھی۔ ان کے مضامین بھی اخلاقی تنقید کے عمدہ نمونے ہیں۔ تنقید نگار کا اخلاقی نقطۂ نظر ادب میں صرف اخلاقی مضامین و موضوعات تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھتا بلکہ وہ ادب کے معاشرتی، سیاسی، مذہبی اور مابعدالطبیعیاتی متن و مسائل کا بھی جائزہ لیتا ہے۔

نفسیاتی تنقید

نفسیاتی تنقید کی ابتدا سگمنڈ فرائڈ کے خیالات اور نظریات سے ہوئی۔ بیسویں صدی کے فکر و نظر کی تشکیل میں جن دو ماہرین نفسیات کے اثرات کو سب سے زیادہ دخل ہے ان میں پہلا نام فرائڈ کا ہے اور دوسرا اس کے شاگرد کارل ژونگ کا۔ بیسویں صدی کے دوسرے عشرے میں فرائڈ کی دو کتابوں کے ترجمے انگریزی میں ہوئے اور دوسرے ہی عشرے میں اس کے ایک شاگرد ڈاکٹر ارنسٹ جونس نے شیکسپیئر کے مشہور ڈراما 'ہیملٹ' کے بارے میں فرائڈین نقطۂ نظر سے ایک مضمون لکھا۔ یہ تینوں چیزیں ان ادیبوں کے لیے خاص دلچسپی کا سبب بنیں جو تخلیقی فن کے عمل، فن کار کے غیر شعوری ارادوں اور افسانوی کرداروں کے محرکات کی توجیہ کرنا چاہتے تھے۔

تخلیقی فن کاروں کے لیے فرائڈی نظریے کا ایک سبب ادب میں فطرت نگاری کی وہ تحریک بھی تھی جو فرانس سے شروع ہوئی تھی۔ فرائڈ کے خیالات نے فطرت نگاروں کی بصیرتوں کی تصدیق کی۔ فطرت نگار ایک ایسی مخلوق کی مذمت پر آمادہ نہ تھے جو اپنے اعمال کی ذمہ دار

نہیں بلکہ جو فطری اور ماورائے انسانی نظام کا شکار ہے۔ اسی طرح نفسیاتی رومانی خود اظہاریت اور گم کردہ راہ لوگوں کے جذبات و خیالات کے اظہار کی بھی حامی تھی۔ فرانس کے علامت نگاروں نے شعر و ادب میں جس دیوانگی کا اظہار کیا اور جن کی تجربہ پسندوں نے تقلید کی اسے شعور کے طریق کار کے طور پر دیکھا جانے لگا۔

فرائڈ کے نظریات اور اصطلاحات نے رومان نگار (انگریزی اصطلاح رومانٹک کا ترجمہ) اور حقیقت نگار دونوں قسم کے لکھنے والوں کو اس قابل بنایا کہ وہ انسانی صورت حال کو زیادہ گہری نظر سے دیکھ سکیں۔ رفتہ رفتہ ایڈلر کا نظریہ احساس کمتری اور ژونگ کا نظریہ اجتماعی لاشعور بھی تخلیقی ادب پر اثر انداز ہوا۔ بیسویں صدی کے بڑے بڑے ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کے ہاں فرائڈ، ایڈلر اور ژونگ کے اثرات کی کارفرمائی آسانی سے دیکھی جا سکتی ہے۔ مثلاً مغربی ادیبوں میں ڈی ایچ لارنس، ٹومس مان، جیمس جوائس، کیتھرین مینسفیلڈ، گراہم گرین وغیرہ اور اردو کے ادیبوں میں حسن عسکری، ممتاز مفتی وغیرہ۔ علم نفسیات کے ارتقا اور اثرات کا لازمی نتیجہ تھا کہ تخلیقی فن کار اور تنقید نگار علم و آگہی کے اس نئے سرچشمے کی طرف متوجہ ہوئے۔ نتیجتاً مغرب میں ماضی کے خلاف جو جنگ جاری تھی، خصوصاً امریکہ میں پیوریٹن کلچر اور انگلینڈ میں وکٹورین کلچر کے خلاف جنگ میں علم نفسیات کی وجہ سے مزید شدت پیدا ہوگئی۔ کم گوئی، کم سخنی، اخفا پسندی، پاک دامنی، نستعلیقیت، آبرومندی، سفید پوشی اور شرافت جیسی خوبیوں کو نفسیات کی روشنی میں انسانی جبلتوں کے دباؤ سے تعبیر کیا جانے لگا اور ان روایتی اقدار کے حامیوں کو لاعلمی اور بے بصری کا شکار تصور کیا جانے لگا۔

ادبی تنقید میں نفسیات کا استعمال امریکہ میں کونرڈ ایکن کی کتاب Scepticism (1919) سے شروع ہوا۔ امریکہ کے مشہور ادبی رسالہ دی ماسیز کے ایڈیٹر میکس ایسٹ مین اور فلوئڈ ڈیل نے عمرانیاتی اقدار پر اصرار کرنے کے باوجود ادب کی طرف نفسیاتی زاویہ نگاہ کو فروغ دیا۔ انگلینڈ میں روبرٹ گریوز نے اس نئے نقطۂ نظر سے لکھنا شروع کیا اور انگلینڈ کے مشہور نقاد ہربرٹ ریڈ نے اپنے مضمون Reason and Romanticism (1926) میں اس نئے علم کی استعمال کی وکالت کی۔

شروع شروع میں نفسیات کے استعمال میں غلطیاں بھی ہوئیں جو ناگزیر تھیں لیکن بعد میں اس علم کے محتاط استعمال سے ادب پر جو روشنی پڑی وہ بصیرت افروز معلوم ہونے لگی۔

ادب پر علم نفسیات کے استعمال اور اطلاق نے عام طور پر تین قسم کی بصیرتیں عطا کی ہیں۔ جیسا کہ انگریز نقاد آئی اے رچرڈز نے دکھایا ہے۔ پہلی بصیرت یہ ہے کہ علم کا یہ نیا میدان تخلیقی

عمل کو بیان کرنے کے لیے پہلے سے زیادہ صحیح زبان فراہم کرتا ہے۔ رچرڈز نے اپنی مشہور کتاب 'ادبی تنقید کے اصول' (1924) میں جمالیاتی تجربے کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کیا ہے۔ اگرچہ بہت سے لوگ (نقاد) اس کے اس کام کے کسی نہ کسی حصے سے اختلاف یا جھگڑا کرتے رہے ہیں لیکن رچرڈز کے بعد کوئی نقاد ایسا نہیں پیدا ہوا جس نے اس کی بعض بصیرتوں کا اعتراف کیے بغیر اپنے مطالعے پیش کیے ہوں۔

علم نفسیات کا دوسرا استعمال، جیسا کہ مشہور امریکی نقاد ایڈمنڈ ولسن نے توجہ دلائی ہے ادبی سوانح عمریوں میں ہوا ہے جہاں مصنفوں کی زندگی کے مطالعے کو ان کے فن کو سمجھنے کا ذریعہ بتایا گیا ہے۔ نفسیات کا یہ موثر استعمال خود ولسن کی کتاب 'زخم اور کمان' میں نظر آتا ہے جس کی بدولت لکھنے والوں کے نہ صرف ذاتی مسائل کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے بلکہ ان کی تخلیقات کے بنیادی سانچے کو سمجھنے میں بھی۔ ڈی ایچ ڈارنس نے کہا ہے کہ فن کار اپنے فن میں اپنی بیماری چھوڑ جاتا ہے۔ نقاد اسی بیماری کا تجزیہ کرتا ہے اور وہ فن کے غیر شعوری دباؤ اور محرکات کو دریافت کرتا ہے۔

نفسیات کا تیسرا استعمال جیسا کہ انگریز عالم اور نقاد ایف ایل لوکس نے اپنی کتاب 'ادب اور نفسیات' (1951) میں دکھایا ہے افسانوی کرداروں کی تشریح و توضیح میں اس سے بڑی قیمتی مدد ملتی ہے۔ علم نفسیات کے بغیر بہت سے افسانوی کرداروں کے عمل اور ردعمل کو سمجھنا ممکن نہیں۔ مغربی ادب میں اس بات کی سب سے اہم یا کلاسیکی مثال شیکسپیئر کے ڈرامے ہیملٹ پر فرائڈ کے شاگرد ارنسٹ جونز کا مضمون ہے جس میں اس نے ہیملٹ سے متعلق ایک پرانے معمے کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ معمہ یہ ہے کہ ہیملٹ اپنے باپ کے قتل کا انتقام لینے میں تاخیر کو کیوں راہ دیتا ہے۔ مغربی تنقید کئی سو سال سے اس معمے کا حل ڈھونڈتی رہی ہے۔ اس معمے کا جو حل ارنسٹ جونز نے پیش کیا ہے وہ فرائڈین نفسیات سے پہلے ممکن نہ تھا اس طرح ہنری جیمس کے ناول The Turn of the Screw کے بہت سے نفسیاتی مطالعے پیش کیے گئے ہیں جن میں اس ناول کی گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

نفسیاتی تنقید کی ایک شاخ وہ ہے جو کسی ادیب یا افسانوی کردار کے انفرادی لاشعور کی بجائے انسان کی اجتماعی یا نسلی لاشعور سے بحث کرتی ہے۔ یہ زاویۂ نگاہ علم کی ایک دوسری شاخ سماجی بشریات سے تعلق رکھتی ہے اس لیے اس کا مطالعہ اساطیری تنقید کے زیر عنوان کیا گیا ہے۔ تخلیقی فن کار انسانی نفسیات کا علم براہ راست مشاہدے سے حاصل کرتا ہے۔ کوئی اچھا ناول یا افسانہ یا ڈراما، لکھنے والی کی نفسیاتی بصیرت کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ تاہم فن کاروں میں بعض ایسے

بھی ہیں جن کی توجہ کا خصوصی مرکز انسان کا نفسیاتی رویہ ہے۔ مثلاً اردو کے افسانہ نگاروں میں ممتاز مفتی اور حسن عسکری، ناول نگاروں میں عصمت چغتائی (ضدی اور ٹیڑھی لکیر پڑھیں) اور ڈراما نگاروں میں امتیاز علی تاج جن کے مشہور ڈراما 'انارکلی' میں نفسیاتی ژرف بینی کا ثبوت ملتا ہے۔

نفسیاتی فن کار عام طور پر نفسیاتی نظریات پڑھ کر کوئی فن پارہ تخلیق نہیں کرتا۔ لیکن نفسیاتی تنقید نگار عموماً کسی ماہر نفسیات یا بعض ماہرین نفسیات سے متاثر ہو کر اس کے نظریوں اور اصولوں کی روشنی میں تنقید لکھتا ہے۔ اردو کے کئی تنقید نگار عہد حاضر کے ممتاز ماہرین نفسیات مثلاً فرائڈ، ایڈلر، ژونگ، میکڈوگل اور رائخ وغیرہ سے متاثر رہے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں ان ماہرین نفسیات کے نظریات کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل کے لیے ڈاکٹر وحید قریشی کی کتاب 'اردو نثر کے میلانات' ملاحظہ فرمایئے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے خود اپنے بارے میں اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے اپنی کتاب 'شبلی کی حیات معاشقہ' میں فرائڈ اور میکڈوگل کے نظریات استعمال کیے تھے۔ ڈاکٹر وحید قریشی کے علاوہ اردو کے ممتاز نقادوں میں میراجی، حسن عسکری اور ریاض احمد کے ہاں نفسیاتی تنقید کی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ان تینوں کی نفسیاتی تنقید ان کی مندرجہ ذیل کتابوں میں ملے گی:

1. میراجی (i) مشرق و مغرب کے نغمے (یہ کتاب اب نایاب ہے۔ کہیں کسی لائبریری میں ملے تو ملے)
   (ii) اس نظم میں (یہ کتاب بھی کتب فروشوں کی ہاں نظر نہیں آتی)
2. حسن عسکری ستارہ یا بادبان (یہ کتاب بھی نایاب کتابوں میں سے ہے البتہ ہندوستان میں دستیاب ہے)۔
3. ریاض احمد تنقیدی مسائل

اساطیری تنقید

عہد حاضر میں تنقید کی وہ قسم جسے بڑی توجہ اور اہمیت حاصل ہوتی جا رہی ہے اسے اساطیری تنقید (mythological criticism) کہتے ہیں۔ انگریزی میں اس تنقید کو آرکے ٹائپل (archetypal) ٹوٹمک (totemic) اور رچوالسٹک (ritualistic) تنقید بھی کہتے ہیں۔ یہ تنقید بہت سے تنقیدی طریقوں میں سے ایک طریقہ ہے۔ اگرچہ اساطیری تنقید متن کے گہرے مطالعے پر مبنی ہوتی ہے۔ لیکن

یہ اس لحاظ سے نفسیاتی تنقید ہوتی ہے کہ اس میں قاری کے لیے ادب یا فن کی دلکشی کا تجزیہ ہوتا ہے۔
اساطیری تنقید اس لحاظ سے تاریخی بھی ہوتی ہے کہ اس میں ماضی کے کسی تہذیبی یا معاشرتی دور کی تحقیق سے کام لیا جاتا ہے لیکن اساطیری تنقید اس لحاظ سے غیر تاریخی بھی ہوتی ہے کہ اس میں ادب کی لازمی قدر و قیمت کو اجاگر کیا جاتا ہے یعنی یہ بتایا جاتا ہے کہ ادب کی اہمیت مخصوص ادوار سے بالاتر ہوتی ہے۔

اساطیری تنقید یہ دکھاتی ہے کہ کسی فن پارے میں کوئی بنیادی تہذیبی سانچہ ہوتا ہے جو انسانیت کے لیے اپنے اندر گہرے معنی اور زبردست دلکشی کا حامل ہوتا ہے۔ تنقید کا یہ زاویہ نگاہ اسطور (دیوتاؤں کی کہانی' خیالی قصہ یا فسانہ) سے عہد حاضر کی دلچسپی اور ان دو شخصیتوں کے اثرات کی عکاسی کرتا ہے جن کی تصانیف ہمارے لیے بڑی اہمیت رکھتی ہیں یعنی فریزر اور ژونگ۔

اسکاٹ لینڈ کے ماہر بشریات سر جیمس جارج فریزر کا سب سے بڑا کارنامہ 'شاخ زریں' (The Gloden Bough) کے نام سے 1980 اور 1915 کے درمیان بارہ جلدوں میں شائع ہوا۔ 'شاخ زریں' کی جلدیں جادو اور مذہب کا وہ عظیم الشان مطالعہ ہیں جس میں اس بات کا سراغ لگایا گیا ہے کہ بہت سے اساطیر زمانہ ماقبل تاریخ سے تعلق رکھتے ہیں۔

بیسویں صدی کے تیسرے عشرے میں بہت سے عالموں نے فریزر اور سر ایڈورڈ ٹائلر (ارسطو کے مطالعے میں ٹائلر بھی اتنا ہی سرگرم رہا تھا جتنا کہ فریزر۔ اس کی خاص تصنیف 'قدیم کلچر 1871 میں شائع ہوئی) کی تصانیف سے متعلق اپنے علم کو کلاسکس کے ایک نئے انداز کے مطالعے میں تبدیل کر دیا۔ ان میں جین ہیریسن، ای ایم کورن فورڈ، گلبرٹ مرے، اینڈریو لینگ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان لوگوں نے ان مذہبی کشمکشوں سے بحث کی جو ہومر اور یونانی المیہ نگاروں کی تصانیف کی تہہ میں کارفرما ہیں۔ مس ہیریسن نے یونانی مذہب کی سماجی بنیادوں کی تفتیش کی۔ ان لکھنے والوں کے کام جوائس اور دوسرے تخلیقی فن کاروں پر اثر انداز ہوئے۔ جن کے ہاں اسطور کا تخلیقی استعمال ملتا ہے۔

ژونگ جو شروع میں فرائڈ کے ساتھ وابستہ تھا متعدد تصورات کے ساتھ اپنے استاد سے الگ ہو گیا۔ جہاں تک اساطیری تنقید کا تعلق ہے، اس کا خاص کام اجتماعی لاشعور کا نظریہ ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ مہذب یا متمدن آدمی غیر شعوری طور پر اس ماقبل تاریخ علم کو محفوظ رکھتا ہے جس کا بالواسطہ اظہار اس نے اسطور میں کیا ہے۔ اگر اس کا قیاس درست ہے تو وہ ان اساطیری کہانیوں کی پراسرار دلکشی کی توجیہ کرتا ہے جن کے مافوق الفطرت عناصر پر اعتقاد مدتوں پہلے ختم ہو چکا ہے۔
فریزر اور ژونگ نے اسطور کے صحیح ہونے اور سماجی حافظے میں اس کے محفوظ ہونے کا جو

دعویٰ کیا وہ تخلیقی تخیل رکھنے والوں کی گہری دلچسپی کا باعث بنا۔ اس کے اثر سے ٹی ایس ایلیٹ کے علاوہ رابرٹ گریوز، جیمس جوائس اور ییٹس جیسے لکھنے والے اسطور کی جانب مائل ہوئے۔ اسی طرح ادبی نقاد اس بات پر مجبور ہوئے کہ وہ ادب کو اس امید کے ساتھ پرکھیں کہ اس کی تہہ میں اساطیری سانچے دریافت کیے جا سکتے ہیں۔

فرائڈ یہ ثابت کر چکا تھا کہ مذہبی رسوم اور ممنوعات پر قدیم انسان نے شعوری طور پر بحث کی تھی لیکن متمدن انسان نے یہ کام غیر شعوری طور پر کیا تھا۔ فرائڈ کے ماننے والے اس طرح کے ممنوعات کے محفوظ رکھنے کے میلان کو بیماری سے تعبیر کرتے تھے اور ژونگ کے ماننے والے اسطور کو ایسے آدمی کا خواب نہیں سمجھتے تھے جو نفسیاتی ہچکچاہٹوں کا شکار ہے بلکہ وہ کسی نسل کا اولین سانچہ سمجھتے تھے۔ اس سانچے کو جب کوئی فرد بار بار ظاہر کرتا ہے تو یہ اس کی بیماری کا ثبوت نہیں ہوتا بلکہ اجتماعی لاشعور میں اس کی فطری شرکت کا ثبوت ہوتا ہے۔ ایرخ فروم (Erich Fromm) کے نزدیک اسطور ایک پیغام ہے جو ہماری ذات سے ہماری ذات کے نام ہے۔ اسطور ایک خفیہ زبان ہے جو ہمیں اس قابل بناتی ہے کہ ہم اندر کی واردات کو باہر کے واقعے کے رنگ میں لے سکیں یا اندر کی واردات کو باہر کے واقعے کی طرح بیان کر سکیں۔ اس لحاظ سے اساطیری تنقید کا مقصد اس مخفی زبان کو دریافت کرنا اور اسے پڑھنا ہے جو ادبی تصانیف میں استعمال کی گئی ہے تا کہ اس میں ہم زیادہ عقلی معنی محسوس کر سکیں۔

انگریزی میں مندرجہ ذیل کتابیں اور مقالے اساطیری تنقید کے شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں:

1. Studies in Classic American Literature by D. H. Lawrence.
2. Archetypal Patterns in Poetry by Maud Bodkin.
3. The Timeless Theme by Colin Stik.
4. Herman Melville by Leslie Fiedler
5. Hamlet and Drestes by Gilbert Murray
6. Antony in Behalf of the Play by Kenneth Burke.

آج کل بہت سے نقادادب کے بشریاتی مطالعے (Anthropological Study) کی طرف لوٹ رہے ہیں۔ اس پر ایک بنیادی اعتراض یہ ہے کہ اساطیری تنقید ادب کی قدر و قیمت کے تعین کی طرف نہیں لے جاتی بلکہ وہ صرف بعض تحریروں کی بنیادی دلکشی کی توجیہ کرتی ہے۔ دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اساطیری تنقید کے نمائندہ نقادوں کے خیالات اور نظریات میں صحت کم ہوتی ہے اور انوکھا پن زیادہ۔

بہرحال اساطیری تنقید اچھی ہو یا بری، انسان کے سائنٹفک تصور سے انسان کی بے اطمینانی کی عکاسی ضرور کرتی ہے۔ اساطیری تنقید ہماری مکمل انسانیت کو بحال کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ انسانیت جو انسانی فطرت میں قدیم عناصر کی قدر کرتی ہے۔ اساطیری تنقید اس بات پر زور دیتی ہے کہ ہم لوگ انسان کی قدیم نسل کے اراکین ہیں۔ اساطیری تنقید ادب میں اس رکنیت کی ڈرامائی شکلوں کو دریافت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

اردو ادب میں اساطیری تنقید کی مسلمہ مثالیں تقریباً نایاب ہیں۔ البتہ میراجی اور ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقیدی تحریروں میں اس کی تھوڑی بہت جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ میراجی کی نظموں میں ہندو دیومالا یا ہندو اساطیر) کا استعمال خاصا ہے۔ انھونے جدید نظموں کی تشریح و تنقید میں دیومالا کے حوالے دیے ہیں اور اس کی مدد سے جدید نظم میں گہرائی کی تہوں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب 'اردو شاعری کا مزاج' میں نسل انسانی کے قدیم سانچوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے اور اس طرح گیت غزل اور نظم کی اساطیری بنیادوں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔

عمرانیاتی تنقید

عمرانیاتی تنقید اس عقیدہ پر زور دیتی ہے کہ ادب یا آرٹ خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ وہ محض ایک شخص کی کارکردگی بھی نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک ایسے مصنف کا کام ہوتا ہے جو زمان و مکان میں سانس لیتا ہے اور ایک ایسی جماعت سے متاثر ہوتا ہے جس کے لیے وہ زبان کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس اعتبار سے معاشرے سے ادب کا تعلق نہایت اہم ہے۔ اس تعلق کی تفتیش کسی ادب پارے یا فن پارے کی طرف ہمارے جمالیاتی رویے کی تشکیل بھی کرتی ہے اور اس کی تحسین میں گہرائی بھی پیدا کرتی ہے۔ اس بنا پر عمرانیاتی نقاد ادیب یا فن کار کے معاشرتی ماحول کو سمجھنے پر اصرار کرتا ہے اور اس بات کا سراغ لگاتا ہے کہ کسی فن کار کے فن میں اس کے معاشرتی ماحول کو کس حد تک دخل رہا ہے اور اس دخل کی طرف ادیب کا رویہ کیا رہا ہے۔

امریکہ کے مشہور نقاد ایڈمنڈ ولسن نے عمرانیاتی تنقید کے آغاز کو ویکو (Vico) سے منسوب کیا ہے جس نے اٹھارویں صدی میں ہومر کے رزمیوں کا مطالعہ پیش کیا جس سے ظاہر ہوا کہ یونانی شاعر نے کس قسم کے سماجی حالات میں زندگی بسر کی۔

انیسویں صدی میں ہرڈر نے اس تنقیدی طریقے کو جاری رکھا لیکن جس شخص نے اس تنقیدی طریقے کو مکمل اظہار عطا کیا وہ فرانسیسی نقاد ٹین (Taine) ہے جس نے کہا کہ ادب لمحے، نسل اور ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔

انیسویں صدی کے خاتمے سے پہلے مارکس اور اینگلز تنقید کو ایک نئے طریقے سے روشناس کرا چکے تھے۔ ادب کی تحسین و تنقید کے لیے ہر معاشرے کے پیداواری طریقے کا مطالعہ لازمی قرار پا چکا تھا۔ پیداواری طریقے سے مراد ہے کسی معاشرے کے معاشی نظام کا مطالعہ۔ تنقید کے اس نئے زاویے نے عمرانیاتی تنقید کی ایک خاص شکل مارکسی تنقید کو فروغ دیا۔

مارکسی تنقید مارکس کے دو بنیادی نظریات پر مبنی ہے۔ ایک تو یہ کہ ہر معاشرے کی سماجی روایات اور تہذیبی اقدار کی تشکیل میں اس معاشرے کے اقتصادی ڈھانچے یعنی پیداواری طریقوں کو دخل ہوتا ہے۔ دوسرے مارکسی تنقید مارکس کے نظریۂ تاریخ سے بھی گہرا تعلق رکھتی ہے جسے جدلیاتی مادیت کہتے ہیں۔

مارکس اور اینگلز کے متعدد پیروؤں نے ان کی تحریروں سے تنقید کے جو اصول اور نظریات اخذ کیے ان کے برتنے میں ایسی قطعیت کا ثبوت دیا جس سے مارکسی تنقید کے کئی ممتاز نمائندوں کو اختلاف رہا۔ مثلاً انگلستان میں مارکسی تنقید کا سب سے اہم نمائندہ کرسٹور کاڈویل تھا اور امریکہ کے ممتاز مارکسی نقادوں میں جیمس فیول اور ایڈمنڈ ولسن کے نام نہایت نمایاں رہے ہیں۔ ان تینوں نے اپنے مارکسی ہم عصروں سے شدید اختلافات کا اظہار کیا۔ ایڈمنڈ ولسن جو ان تینوں میں زیادہ قد آور نقاد کی حیثیت رکھتا ہے اس نے اپنے مشہور مقالہ 'مارکسزم اور ادب' میں مارکسی نقادوں کی متعدد کوتاہیوں کی نشاندہی کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مارکس اور اینگلز نے اپنے بعض پیروؤں کے برعکس کبھی ایسے سماجی اور اقتصادی فارمولے فراہم کرنے کی کوشش نہیں کی جس کے ذریعے ادب پاروں اور فن پاروں کی صحت کو جانچا جا سکے۔ تخلیقی تصانیف (یعنی شعر و ادب) میں وہ سب سے پہلے فنی محاسن ڈھونڈتے تھے۔ مارکس تو اس بات کا بھی قائل تھا کہ شعرا اور بجنل ذہن کے مالک ہوتے تھے۔ انھیں اپنے راستے پر جانے کی اجازت ہونی چاہیے۔ انھیں ان معیاروں سے نہیں جانچنا چاہیے جن سے معمولی لوگ جانچے جاتے ہیں۔ وہ جرمنی کے مشہور شاعر ہائنے کے سیاسی طرز عمل سے شدید اختلافات کے باوجود اس کی شاعری کا دلدادہ تھا۔ مارکس اور اینگلز کے ہاں شعر و ادب کو طبقاتی جنگ میں حربے کے طور پر استعمال کرنے کا میلان نہیں پایا جاتا۔ خود روس میں ٹروٹسکی جو لینن کے پائے کا مارکسسٹ تھا لیکن لینن کے برعکس

ادبی شخصیت کا مالک تھا اس نے اپنی ایک نہایت اہم تصنیف 'ادب اور انقلاب' میں کہہ دیا تھا کہ پرولتاری (عوامی) ادب اور پرولتاری کلچر جیسی اصطلاحات خطرناک اصطلاحات ہیں۔ اس نے اس بات پر بھی اصرار کیا کہ کسی فن پارے کو قبول کرنے یا رد کرنے کے لیے ہمیشہ مارکسیت کے اصولوں سے کام نہیں لیا جا سکتا۔ فن پارے کو سب سے پہلے اس کے اصول و آئین سے جانچنا چاہیے یعنی فن کے اصول و آئین سے۔ ان باتوں کا مفہوم یہ ہے کہ شعر و ادب کی اچھائی کا دار و مدار ادبی اور فنی معیاروں پر ہونا چاہیے نہ کہ اس قسم کی باتوں پر کہ کوئی ادب یا ادبی تصنیف کسی مخصوص نظریے کی حامل ہے یا نہیں یا کسی مخصوص طرزِ حکومت سے وابستگی کا ثبوت دے رہی ہے یا نہیں۔

1936 میں جب اردو ادب میں ترقی پسند تحریک آئی تو اس زمانے سے لے کر اب تک اردو ادب میں مارکسی تنقید نشو و نما پاتی رہی ہے۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری اردو میں ترقی پسند ادب اور مارکسی تنقید دونوں کے پیش رو کی حیثیت رکھتے ہیں۔ 1936 سے کچھ پہلے ہی ان کا معرکۃ الآرا مقالہ 'ادب اور انقلاب' شائع ہو چکا تھا۔ انھوں نے اپنے اس مقالے میں اردو ادب اور اردو تنقید دونوں کو اس زاویہ نگاہ سے آشنا کر دیا تھا جسے بعد کے مارکسی نقادوں نے فروغ دیا۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کے بعد مارکسی تنقید پروفیسر مجنوں گورکھپوری، پروفیسر احتشام حسین، پروفیسر عبدالعلیم، سجاد ظہیر، پروفیسر ممتاز حسین، سردار جعفری، ظہیر کاشمیری، سبط حسن اور فیض احمد فیض کے سہارے آگے بڑھتی رہی۔ ان سب لوگوں کے تنقیدی نظریات سے اختلاف ممکن ہے لیکن ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ مارکسی تنقید نے شعر و ادب کے مطالعے کا ایک نیا زاویہ یقیناً فراہم کیا ہے۔ البتہ اس نئے زاویہ کے اندر جو کمی اور کوتاہی ہے اس سے باخبر رہنا ضروری ہے۔ لیکن وہ کون سا زاویہ نگاہ ہے جس کے اندر کچھ نہ کچھ کمی اور کوتاہی نہیں ہوتی؟

جمالیاتی تنقید

انگریزی میں جو تنقید formalistic کہلاتی ہے اس کے کچھ دوسرے نام بھی ہیں۔ جمالیاتی تنقید، متنی تنقید، علم الوجودی تنقید (ontological criticism) یا نئی تنقید (new criticism) جو نسبتاً زیادہ رائج ہے۔ دورِ حاضر کی مغربی تنقید میں تنقید کا جو طریقہ انگریزی نقاد کالرج (1772-1834) کے اس خیال میں ملتا ہے کہ ادب پارے کی اپنی ایک زندگی ہوتی ہے وہ اپنے طور پر اپنا وجود رکھتا ہے اس میں ایک عضوی وحدت پائی جاتی ہے یعنی ایک ادب پارہ ایک ایسا کل ہوتا ہے جو اپنے تمام اجزا کی ہم آہنگی سے عبارت ہوتا ہے۔

جمالیاتی تنقید کا شجرۂ نسب کالرج کے علاوہ ایڈگر ایلن پو اور ہنری جیمس کے نظریات سے بھی تعلق رکھتا ہے۔ جمالیاتی تنقید کے نشو ونما میں ٹی ایس ایلیٹ ایک بڑی شخصیت کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایزرا پاؤنڈ اور ٹی۔ ای۔ ہیوم کے زیر اثر فن کی حیثیت سے فن کے بلند مرتبے یا مقام کا اعلان کیا گیا۔ اس اعلان کا مطلب یہ ہے کہ ادب محض ادب کی حیثیت سے بلند مرتبے یا مقام کا مالک ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ وہ معاشرتی، مذہبی، اخلاقی اور سیاسی خیالات کا اظہار ہے۔ اس نے تنقید نگاروں کو اس بات کی ترغیب دی کہ وہ کسی نظم کے سوانحی مطالعے کی بجائے اس کے فن یا اس کی صنعت گری کو تنقید کا موضوع بنائیں۔ نظم کی تاریخی، اخلاقی، نفسیاتی اور عمرانیاتی تشریح پیش نہ کریں بلکہ اس کے جمالیاتی اوصاف پر اپنی توجہ کو مرکوز کریں۔

جمالیاتی تنقید کے معاملے میں ایک دوسرا عظیم رہنما آئی اے رچرڈز ہے۔ جس طرح اس کی کتاب ادبی تنقید کے اصول (1924) نے نفسیاتی تنقید کو استحکام بخشا اسی طرح اس کی تصنیف 'معنی کے معنی' (جو اوگڈن کے ساتھ لکھی گئی) نے ادبی تنقید میں سیمانٹک زاویۂ نگاہ کی بنیاد رکھی۔ جمالیاتی تنقید کے مغربی نمائندوں میں ایلیٹ اور رچرڈز کے علاوہ ایمپسن، بلیک مر، ایلن ٹیٹ، رینسم، کلینتھ بروکس اور روبرٹ پن وارن جیسے مشہور و ممتاز تنقید نگار ملتے ہیں۔ انھوں نے انگریزی ادب، امریکی ادب اور مغربی ادب پر جس قسم کی جمالیاتی تنقید لکھی ہے اس طرح کا کوئی کام اردو ادب میں آج تک نہیں ہوسکا ہے۔ ہمارے ہاں جمالیاتی تنقید یا فنی تنقید زبان، بیان اور عروض کی صحت کو جانچنے تک محدود رہی ہے جیسا کہ نیاز فتح پوری اور اثر لکھنوی کے مضامین سے ظاہر ہوتا ہے یا پھر تنقید جمالیاتی تاثرات اور محسوسات کا اظہار بن گئی ہے جیسا کہ فراق گورکھپوری کے یہاں نظر آتا ہے۔ اردو تنقید بڑی حد تک تاثراتی تنقید ہے۔ اس میں تجزیے کی وہ گہرائی اور چمک مفقود ہے جو مغرب کی جمالیاتی تنقید میں موجود ہے۔

ساختیاتی تنقید

بیسویں صدی کی ادبی تنقید ادب یا آرٹ کے نظریے پر مبنی نہیں ہوتی بلکہ اس میں ایک سے زائد دوسرے انسانی علوم سے مدد لے کر معنی کی نئی تہیں اور جہتیں ڈھونڈھی جارہی ہیں۔ اس طرح کی کوششوں میں تازہ ترین کوشش وہ تنقید ہے جسے ساختیاتی تنقید (Structural Criticism) کہتے ہیں اور جو لسانیات کے بعض جدید نظریات پر مبنی ہے۔ یوں تو اب تنقید کی دوسری اقسام بھی

کچھ کم مشکل نہیں رہ گئی ہیں انھیں سمجھنا اور سمجھانا بہت مشکل ہو چکا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اب تنقید ادب کے عام قاری کے لیے نہیں لکھی جارہی ہے بلکہ غیر معمولی عالموں اور نقادوں کے لیے لکھی جارہی ہے۔ تنقید کی اقسام میں اس کی جدید ترین قسم ساختیاتی تنقید غالباً سب سے زیادہ مشکل قسم ہے۔

ساختیات متعدد ذہنی علوم پر مشتمل ہے۔ مثلاً لسانیات، بشریات، عمرانیات، جمالیات، نفسیاتی تجزیہ، سیاسی نظریہ۔ ساختیاتی تجزیے کا ایک مخصوص طریقہ کار ہے۔ عام طور پر ایف ڈی سا سیر (1857-1913) تجزیے کے ساختیاتی طریقے کا بانی مانا جاتا ہے۔ اس نے لسانیات کا ایک نیا نظریہ پیش کیا جس کا نام Symiology ہے۔ انگریزی میں اس کی کتاب کا ترجمہ پہلی مرتبہ 1959 میں شائع ہوا۔ سیمیولوجی کے معنی ہیں نشانات کی سائنس۔ اس کتاب میں اس نے یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ زبان کا تجزیہ اس کی اندرونی ساخت کے اعتبار سے ہونا چاہیے (یعنی اس اعتبار سے کہ زبان بذاتہ کیا ہے) نہ کہ اس کے متن کے اعتبار سے۔ اس نے اپنے نظریہ کا نچوڑ اس فقرے میں پیش کیا ہے کہ زبان کی ہیئت ہے نہ کہ متن۔ سا سیر کے بعد ماہرین ساختیات نے اس کے لسانی طریق کار کا اطلاق مختلف موضوعات پر کیا مثلاً اساطیر پر لیوی اسٹراس نے، ادب اور نظریے پر رولاں بارتھ نے، لاشعور پر لاکاں (Lacan) نے۔ اردو ادب میں ساختیات پر سب سے پہلا مضمون محمد علی صدیقی نے لکھا لیکن ساختیاتی تنقید کے ممتاز نمائندہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ہیں۔ آج کل اردو رسالوں میں ساختیاتی تنقید کی حمایت اور مخالفت میں خاصی بحثیں چل پڑی ہیں جن میں محمد علی صدیقی، ڈاکٹر وزیر آغا، قمر جمیل، شہزاد منظر وغیرہ حصہ لے رہے ہیں۔ لیکن ان بحثوں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں ساختیات کے بنیادی مسائل اور مباحث واضح نہیں ہو رہے ہیں۔ غالباً اس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ جب تک کسی علم کی بنیادی کتابیں نہ پڑھی جائیں اور اس علم کے بہترین نمائندوں کے کارنامے پیش نظر نہ ہوں اسے سمجھنا آسان ہوتا ہے نہ سمجھانا آسان۔ ہمارے ادیبوں اور نقادوں میں کتنے لوگ ہیں جنھوں نے ایف ڈی سا سیر، لیوس، اسٹراس، مائکل فوکو، لوئی التھوسے اور رولاں بارتھ کی کتابیں پڑھی ہیں اور انھیں سمجھنے میں کامیاب ہوئے ہیں؟

وجودی تنقید

ولبر اسکاٹ نے اپنی کتاب مطالعۂ ادب کے پانچ طریقوں میں وجودی تنقید یعنی Existential Criticism کا ذکر نہیں کیا ہے جب کہ وجودی تنقید کو وجود میں آئے ہوئے

کم از کم پچاس سال ہو چکے ہیں اور وہ تنقید کی دوسری اقسام کی طرح ادب کے مطالعے میں معاون ثابت ہو رہی ہے۔ وجودی تنقید کی ابتدا فلسفۂ وجودیت کے دو ممتاز ترین نمائندے ژاں پال سارتر اور البیر کامیو سے ہوتی ہے۔ ان دونوں نے ادب سے متعلق جو تنقیدی مضامین اور کتابیں لکھی ہیں وہ وجودی تنقید کی بہترین مثالیں ہیں۔ انگریزی ادب میں وجودی تنقید کا آغاز دوسری جنگ عظیم کے بعد کولن ولسن سے ہوتا ہے جو ایک نئی وجودیت کے بانی ہونے کا دعویدار ہے۔ وجودی تنقید کسی ادب پارے کو کس طرح پرکھتی ہے، ادب کا مطالعہ کس زاویے سے کرتی ہے اور ادب سے اس کے مطالبات کیا ہوتے ہیں۔ اس کا اندازہ کولن ولسن کی مشہور تصنیف The Age of Defeat سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ اس کتاب میں کولن ولسن نے ایک بات بڑے واضح انداز میں کہہ دی ہے کہ وجودی تنقید ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے لیکن دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط اور ایک دوسرے کا تکملہ سمجھنا چاہیے۔

کولن ولسن نے اپنی اسی کتاب میں یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ ادب میں ادبی تنقید کے باوجود وجودی تنقید کی ضرورت کیا ہے۔ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ولسن نے کہا ہے کہ کسی بھی فن کو صرف جمالیاتی معیاروں سے پرکھا نہیں جا سکتا۔ وجودی نقاد صحیح اور صاف طور پر جاننا چاہتا ہے کہ آخر کوئی کتاب کیا کہہ رہی ہے۔ یہ نہیں کہ کوئی کتاب زندگی کے عین مطابق ہے یا نہیں۔ کسی کتاب کو رائے زنی کے قابل بننے کے لیے معنی کے معیار کی ضرورت ہوتی ہے۔ معنی اخلاقی، مذہبی اور سیاسی نہیں ہوتے۔ یہ دراصل وسیع ترین معنوں میں معنی ہوتے ہیں۔ کسی چیز کے کچھ معنی ہیں تو اس لیے ہیں کہ وہ چیز ہماری زندگی سے کوئی رشتہ رکھتی ہے، ہم اس معنی کے بارے میں کچھ نہیں جانتے جس کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وجودی تنقید معنی کے اس معیار کو فروغ دینے کی ایک کوشش ہے۔

ولسن نے کوئی پچیس سال پہلے یہ بات کہی تھی کہ وجودی تنقید کا یہ طریق کار (معنی کے متذکرہ معنی اور معیار کو فروغ دینے کی کوشش) ابھی بالکل ابتدائی حالت میں ہے۔ یہ ایک ایسی زبان کی حیثیت رکھتی ہے جو ابھی ابھی ایجاد کی گئی ہے۔ لیکن ایک اعتبار سے وجودی تنقید ایک زمانے سے موجود رہی ہے۔ دوستوفسکی پر برڈریو (Berdraev) اور نطشے پر یاسپرس (Jasperse) کی کتاب وجودی تنقید کی کلاسیکس ہیں۔ کولن ولسن نے مشہور امریکی نقاد ایڈمنڈ ولسن کے مضمون A Dissenting Opinion on Kafka کو بھی وجودی تنقید کی ایک عمدہ مثال قرار دیا ہے۔ اس نے خود اپنے مضمون 'وجودی تنقید' میں سیموئل بیکٹ، ڈی ایچ لارنس، آلڈس ہکسلے، ٹی ایس ایلیٹ

اور ایوان گونکروف پر وجودی تنقید کی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں۔ اس نے اپنے مجموعۂ مضامین Eagle And Earwig اور اپنی تصنیف The Strength to Dream میں مغربی ادیبوں اور ناول نگاروں پر جو کچھ لکھا ہے وہ بھی وجودی تنقید کی عملی مثال ہے۔

ولسن نے اپنے مضمون وجودی تنقید میں سیموئل بیکٹ پر وجودی تنقید کی عملی مثال پیش کرتے ہوئے بتایا ہے کہ بیکٹ کے ڈراموں اور ناولوں نے انگریزی کے ادبی اور ڈرامائی نقادوں کی مکمل بے بسی کا انکشاف کیا ہے۔ ان کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ بیکٹ کے ڈراموں اور ناولوں کو کس نقطۂ نظر سے جانچیں۔ اس معاملے میں سارے نقادوں کی قوت فیصلہ جواب دے گئی۔ بیکٹ کے ناول نسبتاً زیادہ پریشانی کا باعث ثابت ہوئے۔ نتیجتاً بعض نقادوں نے اپنی تنقید کو بیکٹ کے طریق کار پر مرکوز کر دیا اور بیکٹ کی آئرش ظرافت اور آئرش کرداروں کی مصوری کی تعریف کی۔ بعض نے اپنی تنقید کو اس کے ڈراموں کا خلاصہ پیش کرنے تک محدود رکھا اور بعض نے بیکٹ کی تصانیف کی گہرائی اور اس کی عمیق انسانیت کی تعریف کر کے حق تنقید ادا کر دیا۔

ولسن کا کہنا ہے کہ وجودی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں بیکٹ کا تنقیدی جائزہ ایک سیدھا سادہ معاملہ ہے۔ بیکٹ کے یہاں جو چیز سب سے نمایاں ہے وہ ہے اس کی مکمل مایوسی (despair)۔ لیکن اس کے نقاد وثوق سے نہیں کہہ سکتے کہ آیا یہ مایوسی کسی ایسے گہرے vision پر مبنی ہے جو ان کے تجربے سے باہر ہے یا یہ مایوسی مطلق مایوسی (absolute despair) ہے۔ قطعی مایوسی اور قطعی امید کے مسائل ادبی تنقید کے دائرے سے باہر ہیں، لیکن بیکٹ کے کرداروں کی ایک سستی اور جامد کلفت (misery) وجودیت کے بنیادی تجربے ہیں۔ بیکٹ کی قنوطیت کو صحیح سیاق و سباق میں رکھنے کے بعد وجودی نقاد کو اس بات میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں ہوتی کہ وہ اس کی قنوطیت کو مابعد الطبعیاتی نشو ونما کا ایک معاملہ (case) قرار دے کر اسے بحث سے خارج کر دے۔

ولسن کہتا ہے کہ وجودی نقاد ادیب کے مجموعی احساس زندگی کو چیلنج کرتا ہے۔ وجودی تنقید میں نتائج الگ الگ تسلیم نہیں کیے جاتے۔ سوال یہ نہیں ہے کہ آپ کیا دیکھتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ آپ کس حد تک دیکھتے ہیں۔ ولسن کے ان خیالات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وجودی تنقید کیا چیز ہے اور وہ ادب کے مطالعے میں کس قسم کی مسائل سے نبرد آزما ہوتی ہے۔

O

(گزرگاہِ خیال: پروفیسر نظیر صدیقی، ناشر: از مصنف)

تنقید کے چند بنیادی اصول

ہماری تنقید جس بنیادی تصور کے گرد لگ بھگ 36ء کے زمانے سے گھوم رہی ہے وہ یہ ہے کہ ادب زندگی کا آئینہ ہے۔ یقیناً ادب عکس ہے اس زندگی کا جسے ہم گزار رہے ہیں۔ لیکن چونکہ ہماری حیثیت خارجی دنیا کے ساتھ صرف ایک مجہول ظرف کی نہیں بلکہ ایک فاعل کی بھی ہے یعنی ہم اسے صرف قبول ہی نہیں کرتے بلکہ اسے بدلتے بھی ہیں۔ اس لیے ادب میں ہماری زندگی کے ان دونوں پہلوؤں کی عکاسی ہوتی ہے۔ درد وغم اور اس قسم کے دوسرے جذبات کے ساتھ ساتھ ہماری قوت ارادی اور عمل وحرکت دونوں ہی کا اظہار ہوتا ہے۔ پہلی صورت میں دنیا ہمیں اپنے مطابق ڈھالتی ہے۔ دوسری صورت میں ہم دنیا کو اپنی ضرورتوں کے مطابق ڈھالتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دوسری صورت میں جب ہم دنیا کو اپنی ضرورتوں کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہم صرف خارجی دنیا ہی کی مخالفت نہیں کرتے بلکہ اپنی فطرت کی بھی جو خارج سے یا سماجی رشتوں سے متعین ہوتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں اسے یوں سمجھئے کہ دنیا کو بدلنے کی کوشش میں، ہم اپنی فطرت کو بھی بدلتے ہیں اس کے یہ معنی ہوئے کہ ادب زندگی کا کوئی مجہول آئینہ نہیں ہے کیونکہ زندگی کو منعکس کرتے وقت شاعر یا فنکار اپنے نقطۂ نگاہ، اپنی قوت ارادی کے میلانات اور اپنے عمل وحرکت کے پیغامات سے زندگی کو بدلنے کی بھی کوشش کرتا ہے۔ شاعر یا فنکار اقدار اس وقت تخلیق کرتا ہے جب کہ وہ خارجی حقیقت کے بارے میں اپنے ذہنی رجحان اور قوت ارادی کے میلانات کا اظہار کرتا ہے۔ خواہ وہ رجحان خارج کے مقابل میں جذبہ سپردگی ہی کا کیوں نہ ہو اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تجربات کو فاعل کے رشتوں سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا کیونکہ ان کی اہمیت صرف اسی بات میں نہیں ہے کہ وہ کس حد تک محسوس ہیں بلکہ اس بات میں بھی ہے کہ وہ کس حد تک معقول ہیں۔ یہ ہے وہ چیز جو تنقید کو تشریح محض یا

اکتسابِ حظ کی خالص کوششوں سے ممتاز کرتی ہے، ادب کی تنقید ادبی تنقید ہوتے ہوئے زندگی کی تنقید بن جاتی ہے۔ ہمارے بعض نقادوں کا تشریحی میلان کچھ اس قسم کا ہے کہ وہ شاعر کے تجربات کی صرف اصلیت یعنی اس کے محسوس ہونے والی قدر ہی کو دیکھتے ہیں اور خارجی حقیقت کو بدلنے والی یا اس کی معقولیت کی قدر کو نہیں دیکھتے ہیں اور یہ کہہ کر اپنے کو مطمئن کر لیتے ہیں کہ میر نے وہی سب کچھ کہا جو ان پر گزری یا جو کچھ کہ انھوں نے اپنے ماحول میں دیکھا یا جھیلا۔ لیکن اس وقت وہ یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ اگر ایک طرف میرؔ کی شاعری ان کے اپنے زمانے کی حقیقت سے متعین ہوتی تھی تو دوسری طرف انھوں نے اپنے ذہنی اور ارادی میلانات سے اس حقیقت کو بدلنے کی بھی کوشش کی۔ خواہ وہ کوشش اپنے کو نفی ہی کرنے کی کیوں نہ رہی ہو۔ جب میر صاحب اپنے دکھ درد کو داخلی رخ سے منعکس کرتے ہیں تو وہ نہ صرف خود ہی اس کی امیج سے اکتسابِ حظ کرتے ہیں بلکہ ہمیں بھی محظوظ کرتے ہیں:

سرگزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا
سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی

لیکن جب وہ اپنی قوت ارادی اور ذہنی میلانات کا اظہار کرتے ہیں، یہ حقیقت ہے وہ مایا ہے، یہ کرو، وہ نہ کرو۔ اس قسم کی باتیں کرتے ہیں۔ تو پھر اس کا انحصار ہماری اپنی اقدار پر ہے کہ آیا ہم انھیں قبول کریں یا نہ کریں:

چشمِ حق بیں سے کرو ٹک تم نظر
دیکھتے جو کچھ ہو سب باطل ہے یاں

اس قسم کے اشعار کے بارے میں یہ استدلال کہ ان کے مشاہدے کا یہ میلان بھی ان کے اپنے زمانے سے متعین ہوا تھا ایک معذرت کی صورت اختیار کر لیتا ہے کیونکہ معقول دراصل وہ نہیں ہے جو کسی زمانہ میں تھا بلکہ وہ ہے جس کی معقولیت کی کنہ ہمیشہ دیکھی جا سکے۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ آرٹ محسوسات کی سطح پر بہ نسبت معقولات کی سطح کے زیادہ دیرپا رہتا ہے کیونکہ محسوسات کو معقول کرنے کے طریق کار میں جو پیچیدہ اور مشکل ہے نظریۂ علم اور اس کی (methodology) کے مسائل درمیان میں آتے ہیں۔ لیکن چونکہ زندگی انسان کی قوتِ ارادی، عمل اور نظریۂ عمل ہی سے آگے بڑھتی ہے نہ کہ اُسے بے دست و پائی سے جھیل جانے کی صورت میں، اس لیے تنقید نہ صرف معاصر ادب کی بلکہ ماضی کے ادب کی بھی حیاتِ حاضرہ کے اقدار

بھی کرنی چاہیے۔ مختلف طبقات ماضی کو مختلف ارادوں سے جگاتے ہیں اور چونکہ طبقاتی سماج میں اقدار طبقاتی ہوتی ہیں، خواہ وہ ادب کی ہوں یا اقتصادیات کی۔ اس لیے نقاد کسی نہ کسی طبقے ہی کی اقدار کو سامنے رکھ کر ادب پر تنقید کر سکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ تاریخ کے چند مخصوص عہد میں بعض نقادوں کا طبقاتی موقف ان طبقوں کا رہا ہے جو طبقاتی جنگ کو بے جان کر کے متضاد قدروں کے درمیان سمجھوتہ کرنا چاہتے تھے۔ مثلاً آرنلڈ کا طبقاتی موقف وکٹورین عہد کے اس سرمایہ دار طبقے کا تھا جو اپنے حریف رؤسا کے طبقے کے ساتھ سمجھوتہ کر چکا تھا۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ آرنلڈ لبرلزم اور مسیحی اخلاق کے درمیان ایک توازن قائم کرتے ہیں اور جس حد تک کہ رؤسا اور سرمایہ دار طبقے کی طبقاتی جنگ بے جان ہو چکی تھی وہ اعلیٰ سنجیدگی پر زور دیتے ہیں لیکن جب وہ سرمایہ دار کی تاجرانہ ذہنیت اور اس کی انسانیت کش اقدار کا جائزہ مسیحی اخلاق کے نقطۂ نظر سے لیتے ہیں تو ان کی سنجیدگی ایک پر جوش مبلغ کی سنجیدگی سے زیادہ نہیں رہ جاتی ہے لیکن آرنلڈ کی صحیح شخصیت وہیں اجاگر ہوتی ہے۔ یہ ایک اشارہ ہے ہمارے ان نقادوں کے لیے جو اپنی تنقید کو غیر سیاسی بنائے رکھنے کی کوشش میں متصادم اور متضاد قدروں کے درمیان توازن قائم رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اسے اعلیٰ سنجیدگی کا نام دیتے ہیں۔ اعلیٰ سنجیدگی ایک دوسرے کی نفی کرنے والی قدروں کے درمیان توازن قائم کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ اس بات میں ہے کہ ہم ان کے تضاد کو آگے بڑھا کر حل کریں اور اسے اس طرح آگے بڑھائیں کہ ان کی مخاصمت اور تشدد کم سے کم ہوتی جائے۔ اور یہ اعلیٰ سنجیدگی ہم اسی وقت حاصل کر سکتے ہیں جب کہ ہم میں طبقاتی شعور بھی ہو۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ ہماری تنقید کو سیاسی بھی ہونا چاہیے کیونکہ طبقاتی شعور ان دنوں تو بالکل ہی عریاں طور سے سیاسی ہو گیا ہے۔ اگلے وقتوں میں یقیناً اس کا اظہار مذہبی لباس میں بھی ہوا کرتا تھا یہ طبقاتی شعور ہی تو تھا متوسط طبقے کا شعور جس نے ہم میں قومی آزادی کا شعور پیدا کیا ہے اور یہ اُسی طبقاتی شعور ہی کی منطق کا نتیجہ تو ہے کہ آج انسان ایک غیر طبقاتی سماج اور انسانیت کی وحدت کے خواب کو حقیقت میں تبدیل کر رہا ہے۔

مجھے امید ہے کہ جب میں یہ کہتا ہوں کہ ہماری تنقید کو سیاسی بھی ہونا چاہیے تو آپ اس سے یہی مراد لیں گے نہ کہ آپ ادب کو چھوڑ کر صرف سیاست کی تنقید کرنے لگیں۔ آپ مطمئن رہیں میں ایک دفعہ پھر یقین دلاتا ہوں کہ ادبی تنقید اصل میں ادب کی تنقید ہے لیکن چونکہ ادب بذاتِ خود زندگی کی تنقید ہے ادب کے پس منظر میں، اس لیے ادبی تنقید لامحالہ زندگی کی تنقید بن

جاتی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ تنقید کرتے وقت ہم اپنا سارا وقت خیالات ہی کے تجزیہ میں صرف کر دیں۔ یہی دیکھتے رہیں کہ آیا اس میں زندگی کا صحیح عکس اور قدروں کا صحیح احساس ہے کہ نہیں اور اس کی ہیئت، جمالیاتی جذبے، تخیل کی صورت آفرینی، جذبات کی دنیا، زبان کے حسن اور موسیقی کو نہ دیکھیں اور پرکھیں، جن کا یہ خیال ہے کہ ترقی پسند تنقید میں ان چیزوں کو کم اہمیت دی جاتی ہے انھیں مغالطہ ہوا ہے کیونکہ اگر ادب سے اس کا فارم جدا کر دیا جائے تو وہ ادب کیونکر رہے گا لیکن چونکہ ادب آئیڈیالوجی کی بھی ایک صورت ہے اس لیے ادبی محاسن دیکھنے سے پہلے خیالات کو دیکھنا چاہے کیونکہ فارم خیال کی توضیح نہیں کر سکتا ہے بلکہ خیال ہی فارم کی نوعیت پر روشنی ڈال سکتا ہے لیکن چونکہ 'ادب برائے ادب' والے یا صورت پرست ادب کو صرف فارم سے پہچانتے ہیں اور اس کے خیال کو اس کی تشکیل کا ایک بہانہ سمجھتے ہیں جو کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں ہوتا اس لیے وہ ترقی پسند تنقید کے بارے میں اس قسم کا خیال ظاہر کرتے ہیں نہ کہ اس وجہ سے کہ ترقی پسند تنقید فارم کو نظر انداز کرتی ہے ممکن ہے صورت پرست نقاد اپنے مخصوص طریقِ کار سے جزوی صداقت تک پہنچتے بھی ہوں کیونکہ فارم کو سمجھنے کے لیے فارم کو اُس کے معنی سے علیحدہ کر کے بھی دیکھنا چاہیے، بالکل اسی طرح جس طرح ادب کو سمجھنے کے لیے اسے آئیڈیالوجی کے دوسرے فارم سے جدا کر کے بھی دیکھنا چاہیے۔ لیکن علیحدہ کرنے کے بعد اسے اس کے دوسرے رشتوں کے ساتھ بھی دیکھنا چاہیے، صورت پرست اس طریقِ کار کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ فارم کی حقیقت تک نہیں پہنچ پاتے وہ اسے محسوس یقیناً کرتے ہیں لیکن اس کے احساس کو معقول نہیں بنا پاتے ہیں۔ فارم کے حسن تک پہنچنے کا یہ طریقہ صحیح نہیں ہے فارم کسی بھی ذہنی تخلیق کا وہ پیکر ہے جو مواد کی اندرونی ضرورت سے متعین ہوتا ہے ایسی صورت میں جب تک کہ مواد کا تجزیہ نہ کیا جائے، اس کی اندرونی ضرورت یا اس کے منطقی ارتقاء کے رخ کو دریافت نہ کیا جائے اس کا تعین مشکل ہے کہ آیا فارم خیالات کے فطری ارتقا یا تخلیقی کاوش کا نتیجہ ہے یا اسے بس یونہی اوپر سے مسلط کر دیا گیا ہے لیکن چونکہ آئیڈیلسٹ مفکرین کا یہی خیال ہے کہ فارم مواد پر اوپر سے مسلط کیا جاتا ہے اس لیے وہ نہ صرف فارم ہی کو پہلے دیکھتے ہیں بلکہ فارم کی مدد سے مواد کو بھی سمجھاتے ہیں۔ انگریزی مثل کے مطابق یہ کوشش گاڑی کو گھوڑے کے آگے جوتنے کے برابر ہے۔ ذہنی تخلیق ایک کمپوزیشن یا سالم تخلیق ہے۔ جس کا ہر حصہ کل سے مربوط ہوتا ہے۔ اس پر مفکرین اختلاف رائے رکھ سکتے

ہیں کہ جزو کل کے درمیان تناسب و توافق پیدا کرنے کا کام قوت متخیلہ کا ہے یا قوت ممیزہ کا لیکن اس سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ذہنی تخلیق کو بہ حیثیت مجموعی ایک سالم شے یا ایک نامیاتی وحدت کے تصور میں دیکھنے کا احساس، فطرت کی نامیہ اشیاء سے اخذ کیا گیا ہے اور چونکہ فطرت کی حسین ترین تخلیق انسان ہے اس لیے بقول گوئٹے یہ کہنا درست ہوگا: خوبصورتی کے بیشتر معیار انسان کی زندگی ہی سے اخذ کیے گئے ہیں جس طرح شعر کا احساسِ آہنگ انسان کے آہنگِ عمل سے ماخوذ ہے اسی طرح ڈرامے اور ناول کا فارم سماجی زندگی کے جدلیاتی عمل سے ماخوذ ہے جہاں ضدین کو کش مکش کی صورت میں دکھاتے ہوئے ایک نئی وحدت کی طرف لایا جاتا ہے لیکن چونکہ آرٹ زندگی کی باز آفرینی ہے ایک آئیڈیل سطح پر جہاں اہم کو غیر اہم سے جدا کیا جاتا ہے اور کچھ مبالغہ سے بھی کام لیا جاتا ہے اس لیے اس کا فارم ادبی محاسن کی ضرورت یا اس کی منطق سے متعین ہوتا ہے نہ کہ خارج کی ضرورتوں سے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں آرٹ کی دنیا خارجی حقیقت کی دنیا سے جداگانہ نظر آتی ہے۔ کیونکہ اس کی اپنی تنظیم زندگی کی تنظیم سے مختلف ہوتی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ان دونوں کے درمیان تضاد ہوتا ہے۔

شعری صداقت خارجی صداقت سے متضاد نہیں بلکہ مختلف ہوتی ہے اپنے طریقِ اظہار اور اپنی تنظیم کی وجہ سے۔ فارم کے بارے میں ہماری یہ سمجھ بوجھ اس کے صرف ایک حصے یعنی تعمیری اور تنظیمی حصے کی تشریح کرتی ہے۔ ابھی تک ہم نے قوت متخیلہ کی طرف اشارہ نہیں کیا ہے جو خارجی حقیقت کو تخئیلی حقیقت میں تبدیل کرتی ہے۔

قوت متخیلہ کا عمل اصل میں اس جگہ سے شروع ہوتا ہے جیسا کہ یہ لفظ خود بتاتا ہے جہاں خیال کو تخئیل یعنی کسی حسی تصویر —— (sensuous image) میں ڈھالا جاتا ہے یا کسی کیفیت کا تصور حسی تصویروں کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ قوت متخیلہ کا یہ عمل تخلیقی ہوتا ہے نہ کہ اِدھر اُدھر کی چیزوں کو جوڑ کر ترتیب دینے کا۔ کولرج اسے ایک تشکیلی قوت کے نام سے یاد کرتا ہے۔ اس کے خیال میں یہ ذہنی نقوش کو پگھلاتا ہے، بکھیرتا اور پھیلاتا ہے تاکہ انھیں پھر سے تخلیق کر سکے، لیکن قوت متخیلہ اس میں کامیابی اس وقت تک حاصل نہیں کرتی ہے جب تک وہ اشیاء کی بنیادی خصوصیات تک نہ پہنچے یعنی انھیں اجناس میں تقسیم کر کے ان کی مشترک قدروں کو نہ دیکھے اور پھر ایک ہی جنس کی مختلف اشیاء کی مشترک اور انفرادی خصوصیات کو نہ دیکھے اور یہ کام تنہا قوت متخیلہ کا نہیں ہے تاوقتیکہ عقل رہنمائی نہ کرے۔ بہر حال جب کوئی (image) یا تخئیل اس طریق کار

سے وجود میں آتی ہے جو کہ یقیناً تخلیقی ہوتی ہے تو وہ بیک وقت ایک منفرد شے اور ایک ٹائپ دونوں ہی کی رہنمائی کرتی ہے۔ اگر شاعری انھیں تخیلات کے ذریعہ سوچنے کا نام ہے تو فکشن کرداروں کے ذریعے کیونکہ ایک کردار بذاتِ خود ایک تخیل (image) ہے جس میں بہت سے چھوٹے چھوٹے تخیلات کو سمو کر پیش کیا جاتا ہے۔ اردو شاعری میں شیخ و برہمن کے ایسے رموز کی یہی خوبی تھی کہ وہ ایک فرد کے تصور سے ایک ٹائپ کی طرف رہنمائی کرتے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ سماجی تلازمات کے مٹنے کی وجہ سے وہ اب اپنی منفرد خصوصیات کو بالکل ہی ضائع کر چکے ہیں، خیر یہاں ہم کو اس سے بحث نہیں۔ یہاں تو صرف یہ کہنا ہے کہ تخئیلات جس قدر زیادہ اس اصول پر کاربند ہوتے ہیں کہ وہ خاص سے عام کی طرف رہنمائی کر سکیں۔ اتنے ہی زیادہ وہ مجلا اور روشن ہوتے ہیں اور جس قدر زیادہ وہ روشن اور صاف ہوتے ہیں۔ اتنا ہی زیادہ وہ اشیاء کی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں، اتنا ہی نہیں زیادہ سامعین کے ہوش و گوش بھی ان اشاروں سے لذت حاصل کرتے ہیں لیکن اگر شاعر نے اپنے تجربات کو وجود بالضد کی صورت میں نہیں دیکھا ہے تو وہ اُن کی بنیادی خصوصیت کو ابھارنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا ہے:

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسمِ پیچ و تاب
رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

اس شعر میں جس کیفیت کی ترجمانی کی گئی ہے اس کی تفہیم خود شاعر کے لیے مشکل تھی، اسی لیے اس نے طلسم کا لفظ استعمال کیا ہے، لیکن جب وہ اپنی تمنا یا تقاضائے فطرت کو اس کی تکمیل کے وسائل یا امکانات کی تنگ دامنی کے تصادم یا کش مکش کی صورت میں پیش کرتا ہے تو وہ طلسمِ پیچ و تاب کھل جاتا ہے اور وہ کیفیت خارجی صورت اختیار کر لیتی ہے کیونکہ اس وقت وہ معقول بن چکتی ہے:

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

اس شعر میں بھی اسی منطق کو سامنے رکھا گیا ہے۔ 'وہ زندہ ہم ہیں' میں جو زور ہے اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ خضر کی عمر جاوداں کے مقابل اپنے ہی کو لافانی بتانا چاہتا ہے لیکن جب تک اس نے دونوں کی بنیادی خصوصیت، اپنی روشناسی خلق اور خضر کی روپوشی کو مقابل میں نہیں رکھا وہ اپنے اس دعوے کو کامیاب نہ بنا سکا۔

ان مثالوں کے ذریعہ میں جس نکتے کو ابھارنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اگر شاعر کا طریقِ فکر جدلیاتی نہیں ہے۔ مماثلت اور مغایرت، تقابل اور تخالف کے ڈھونڈھنے کا نہیں ہے تو وہ اپنے تجربے کی جامعیت پر قابو نہیں پاسکتا ہے۔ کسی بھی ذہنی تخلیق کا ایک متناسب پیکر جو حقیقت یا خیال کے انکشاف کا ذریعہ بنتا ہے، اسی جدلیاتی طریقِ فکر اور قوت متخیلہ کے اسی تخلیقی طرزِ عمل سے وجود میں آتا ہے۔ یہاں ہم مختلف رنگوں کے امتزاج، روشنی اور سائے کے تماشے اور خوشبوؤں کے استعمال سے بحث نہیں کررہے جن کے التزام کا تعلق یا تو آرائش سے ہے یا پھر انسانی توجہ کو کسی خاص نقطے پر مرتکز کرنے سے۔ بلکہ فارم کی اس نوعیت سے بحث کررہے ہیں جو عقلی ہوتی ہے یا جس کی بنیاد تشابہ عقل (semblance of reason) جس سے معروض کی حقیقت عریاں صورت میں سامنے آتی ہے۔ جس طرح کہ فلسفے میں وضعی منطق خیال کی ترسیل میں مددگار ہے۔ اسی طرح یہ فارم ادبی خیال کی ترسیل میں مددگار ہوتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے کہ جب کہ قوت متخیلہ قوت مدرکہ سے استفادہ کرے نہ کہ اس سے آزاد ہوکر صرف رنگ و بو کی دنیا میں اپنے بال و پر پھڑپھڑاتی رہے۔ اول الذکر صورت میں شاعر کے تجربے کا شخصی کردار ایک عالمگیر پیمانے پر محسوس کیے ہوئے معقول تجربے کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ لیکن آخرالذکر صورت میں شاعر کے تجربے کا شخصی کردار اگر بالکل نامعقول نہیں تو دوسروں کے لیے غریب یقیناً ہوجاتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ اگر آرٹ کی اصطلاح یا تنقید معنوی اعتبار سے خارجی زندگی سے تصوری اعتبار سے فنی منطقیات اور قوت متخیلہ کی تخلیقی قدر ان دونوں ہی کے معیار سے کرنی چاہیے۔ وہ مذاقِ سخن جو شعری صداقت کو حقیقت کے منافی تصور کرتا ہے اور جو آرٹ کی وضعی تنظیم سے کہ وہ فی الواقع جدلیاتی طریقِ فکر سے ماخوذ ہے، گریزاں ہے وہ غیر معقول تخلیق کا حامی ہے نہ کہ حسنِ صورت کا شیدا۔ نیا آرٹ اپنے ساتھ نیا مذاق بھی لاتا ہے۔ لیکن وہ اس وقت تک سوسائٹی میں مقبول نہیں ہوپاتا ہے جب تک کہ نیا مواد پرانے فارم میں تربیت پاتا رہتا ہے اس کی اہمیت اس وقت سے محسوس کی جانے لگی ہے جب کہ وہ پختہ ہوکر ایک نئے فارم کو بھی جنم دیتا ہے۔ یہ خدمت بڑے شعرا ہی انجام دیتے ہیں۔ کیونکہ انھیں کے یہاں معنی اور صورت کا تضاد کم سے کم محسوس ہوتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ تضاد بالکل نہیں رہتا ہے کیونکہ آرٹ تو اسی تضاد کو خارجی اور داخلی طریق سے حل کرنے ہی میں ترقی کرتا ہے۔ صورت و معنی میں مکمل ترین وحدت مستثنیات سے ہے نہ کہ عام اصول۔ یہ نظریہ اس خیال کی تردید کرتا ہے

کہ ادب یا جمالیات کی کوئی بھی قدر قائم بالذات یا نا قابلِ تغیر ہے کیونکہ جوں جوں ہماری جمالیاتی حس سماجی ترقی کے ساتھ ساتھ پُرمایہ اور گہری ہوتی جاتی ہے تو اس کا اظہار نئی نئی مادی اور ذہنی تخلیق میں بھی ہوتا رہتا ہے یعنی جب وہ زمان و مکان میں بڑھتی اور پھیلتی ہے تو اپنے نمود کے لیے نئی صورتیں بھی وضع کرتی ہے۔ عدمِ محض سے نہیں بلکہ اگلے وقتوں کے فارم کو یا تو مستعار لے کر یا ان سے اکتساب کر کے۔ جمالیاتی اقدار کی یہ پوزیشن ماضی سے یقیناً ایک رشتہ رکھتی ہے جسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے ہیں۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ نئے فارم کو وجود میں نہیں لاتی ہے جو پہلے کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ اور اعلیٰ تر ہوتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کا اظہار ہر ایک کی ذہنی تخلیق میں ہو۔

اس کو تسلیم کرنے میں قباحت نہ ہونی چاہیے کہ بڑے فنکار چند ہی ہوا کرتے ہیں لیکن اس سے کم اہم بات یہ نہیں ہے کہ ہزاروں فن کاروں کی چھوٹی چھوٹی کوششوں ہی سے کوئی بڑا فنکار پیدا ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں فارم کا ہوا کھڑا کر کے یا فارم کا کوئی مطلق معیار قرار دے کر نئے فنکاروں کی دل شکنی نہیں کرنی چاہیے کیونکہ زندگی عبارت ہے اگر ایک طرف محنت کش عوام کی مادی اقدار کی تخلیقات سے تو دوسری طرف دانشوروں کی ذہنی تخلیقات سے۔ ماضی خواہ کتنا ہی حسین کیوں نہ رہا ہو۔ نہ تو واپس لوٹ سکتا ہے اور نہ ہماری معاصر زندگی کی کسی بھی ضرورت کو پورا کر سکتا ہے۔ یہ نقطۂ نگاہ اس بات کا مقتضی ہے کہ نئے فنکاروں کی طرف ہمارا رویہ ہمدردانہ ہو اور ہم ہر صورت میں خیال کو فارم پر مقدم سمجھیں اور اسے کبھی بھی نہ بھلائیں کہ شعر و ادب کی اصل روح اس کا خیال ہے۔ وہ خیال جو متحرک اور جاندار ہوتا ہے نہ کہ جامد اور مردہ۔ خیال میں وہ حرکت اور زندگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ قوتِ متخیلہ ذہنی منقوشات کو جذبات کی آگ میں پگھلاتی ہے آرٹ کی تخلیق میں دل کو خون کرنے کا جو استعارہ ہے وہ اسی حقیقت کی غمازی کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ جب تک کہ اشعار میں احساسات یا جذبات کی گرمی نہ ہو ان سے لوگ متاثر بھی نہیں ہو پاتے لیکن جس طرح کہ ہم روح کو قالب سے جدا کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں کیونکہ روح قالب میں باہر سے داخل نہیں کی جاتی ہے بلکہ نامیہ اور زندہ قالب کی ایک صفت ہے، اسی طرح شاعری میں ہم احساسات کو خیالات سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں۔ کیونکہ خیال کا حسی ہونا ہی شعری خیال کی صفت ہے۔ اگر خیال اشیاء کے رشتوں کا نام ہے تو احساسات اس کے انسانی رشتوں کا نام ہے اور ہر وہ خیال جسے محسوس کیا

جاتا ہے ان دونوں رشتوں کا حامل ہوتا ہے یعنی جب اشیاء کے رشتوں کو آپ اپنے حواس کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اس کا ادراک زندہ یا محسوس صورت اختیار کر لیتا ہے لیکن خیال معمولی بھی ہوسکتا ہے اور بلند بھی، وہ رجعت پسند بھی ہوسکتا ہے اور ترقی پسند بھی، صحیح بھی اور غلط بھی۔

جہاں تک جذبات کا تعلق ہے اس کی نوعیت احساسات سے مختلف ہے اس کا تعلق انسان کے باطنی ردعمل سے ہے جو خارجی دنیا کی رشتوں کی تبدیلی سے بدلتا رہتا ہے۔ کل تک جن باتوں پر ہم حیرت کے جذبے کا اظہار کرتے تھے آج ان پر حیرت نہیں کرتے ہیں۔ کل تک جس جذبے کی گرفت میں مرمٹنے پر آمادہ ہوجاتے تھے آج اُن پر ہنستے ہیں۔ جذبات کی دنیا میں یہ تبدیلی نہیں ہے تو پھر کیا ہے۔ پھر یہ کہ جذبات انتشار پسند بھی ہوسکتے ہیں اور منظم بھی، جذبات معقول بھی ہوسکتے ہیں اور غیر معقول بھی، اس لیے یہ تو کوئی بھی نہیں کہتا کہ انسان خارج سے متعلق اپنے داخلی برتاؤ یا جذباتی ردعمل کا اظہار نہ کرے کیونکہ یہ صرف فطری ہی نہیں بلکہ ضروری بھی ہے کیونکہ انسان میں عمل کی قوت جذبات کو منظم کیے بغیر پیدا نہیں ہوا کرتی لیکن اس وقت یہ ضرور کہنا چاہیے کہ جذبات کو معقول کر کے پیش کرنا چاہیے یعنی اس کے اظہار میں شعوری قسم کے عرفانِ نفس کو شعوری اور خارجی ہونا چاہیے اور جب بھی شعور اپنے نفس کے رشتوں سے خارجی طور سے آگاہ ہوتا ہے تو اس وقت جذبے کا اظہار خیال کی صورت اختیار کر لیتا ہے یا یوں کہیے کہ معقول ہوجاتا ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ ہم اپنے جذبات کا بھی تجزیہ کرتے رہتے ہیں آرٹ میں وہی جذبہ اہم صورت اختیار کرتا ہے جو قابلِ فہم اور معقول ہوتا ہے اور اگر نفس کا کچھ حصہ پراسرار، ناقابلِ فہم ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم اسے اور اسرار بنا کر پیش کریں یہ کسی خردآگاہ مادے کی خصوصیات نہ ٹھہری۔ ہمارا کام تو اپنے نفس کو زیادہ سے زیادہ سمجھنے، اسے معقول اور اپنے کو باشعور بنانے کا ہے اور ہم اپنے نفس کو اسی وقت زیادہ بہتر طریقے سے سمجھ سکتے ہیں جب کہ ہم اپنے ذہن سے باہر کی دنیا کو بھی جانیں کیونکہ ہمارا نفس خارجی دنیا سے آزاد نہیں ہے۔ وہ اس سے متعین بھی ہوتا ہے اور اس کو بدلتا بھی ہے۔

جذبات کی گہرائی اس کا نام نہیں ہے کہ ہم غلط اقدار کی گرفت میں اپنے کو ڈھیل دے رکھیں بلکہ یہ اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ ہمارے جذبات صحیح اقدار کے گرد منظم اور مستحکم ہوتے ہیں۔ میں نے اس کی توضیح کو اس لیے ضروری سمجھا کہ جب میں شعروادب کی اصل روح

اس کے خیال کو بتاتا ہوں تو جذبات اور احساسات کے انھیں رشتوں کے ساتھ ایسا کہتا ہوں نہ کہ ان سے آزاد کر کے۔

دورِ حاضر کی شاعری میں غیر معقول جذبات کی پسپائی، ادبی تجربے یا شاعری کی موت نہیں کیونکہ معقولات اور سائنس کی ترقی سے تو وہ پیچھے ہٹیں گے ہی۔ لیکن چونکہ ہمارے بہت سے نقادوں اور شاعروں کی ذوقی اور جمالیاتی تربیت اسی قسم کی شاعری سے ہوئی ہے جو برگساں کے الفاظ میں 'قارئین کے فاعلی اور حرکی عناصر کو سلا دیتی ہے اور جو اسے سارے الفاظ سے پرہیز کرتی ہے۔ جن کے اطراف واکناف متعین ہوتے ہیں۔'' اس لیے وہ اس نتیجے پر بھی پہنچتے ہیں کہ سائنس شاعری کے حق میں سم قاتل ہے۔ یہ سوچ بالکل اسی قسم کی ہے کہ انسان کے احساسات کو سرمایہ دارانہ نظام کے رشتوں نے نہیں بلکہ آلات اور مشینوں نے کچل ڈالا ہے۔ یہ سرمایہ دارانہ نظام جس نے انسانی رشتوں کو پیسوں کے رشتوں میں تبدیل کر رکھا ہے۔ جس نے انسان کو مشینوں کا آقا بننے کی بجائے ان کا غلام بنا رکھا ہے اور جس نے مارکیٹ کو ایک مہیب دیوتا کی صورت میں اس کی عقلِ معاش پر حاوی کر رکھا ہے، کیونکر شاعری کے حق میں مضر ہے اس کی وضاحت کارل مارکس کے الفاظ میں سنیے:

> ''انفرادی ملکیت نے ہمیں اس حد تک احمق اور بے ڈول بنا رکھا ہے کہ ہم کسی چیز کو اپنی اس وقت تک نہیں کہتے ہیں جب تک کہ وہ ہماری اپنی نہ ہو یا تو بطور سرمائے کے یا پھر فوری طور پر نوچنے، کھسوٹنے، کھا ڈالنے، نگل جانے، پہننے اور استعمال کر کے ختم کر دینے کے لیے، پس انسان کے تمام حواس نے اس سے مغایرت اختیار کر لی ہے اور صرف ایک ملکیت کہ احساس نے اس کے تمام جسمانی اور روحانی احساسات کی جگہ لے لی ہے۔ انسانی زندگی کو اس افلاس تک گرنا ہی تھا۔ قبل اس کے کہ وہ اپنی اندرونی یا نفسیاتی پر مائیگی کو جنم دے سکے۔''

شعریت کش سرمایہ دارانہ نظام کے رشتوں کو بخش کر یہ کہنا کہ سائنس نے ہماری جذباتی زندگی کے توازن کو منتشر کر دیا ہے اور پھر اس خیال کا دعویدار ہونا کہ شاعر کا کام جھوٹے بیانات دینے کا ہے نہ کہ سائنٹفک۔ آئی اے رچرڈس ہی کو آتا ہے۔ کیوں نہ ہو آخر تنقید بھی تو آئیڈیالوجی ہی کی ایک صورت ہے۔ اس کا بھی مقصد کسی نہ کسی طبقے کی اقتصادی بنیاد کو مضبوط

کرتا ہے۔ شعور کی کش مکش کو صرف شعور سے سمجھنے کی کوشش بالآخر سماجی کش مکش کو اپنے منطقی حل کی طرف بڑھنے سے روکتی ہے۔ چنانچہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ مغرب کے قدامت پسند نقاد سرمایہ دارانہ نظام کی صورت حال کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں تو ایسا اسی معنی میں کہا جاتا ہے نہ کہ کسی اور معنی میں۔ لیکن ٹی ایس ایلیٹ اور ان کے متبعین کی کوششیں اس سے مختلف ہیں۔ وہ سرمایہ دارانہ نظام کی اصلاح قرونِ وسطیٰ کے مسیحی اخلاقی اقدار سے کرنا چاہتے ہیں لیکن چونکہ تاریخی رجحان اس کے بالکل برعکس ہے اس لیے وہ اپنی اس کوشش میں جو حال کو ماضی سے متغیر کرنے کی ہے۔ اس تاریخی شعور کو منانے میں سخت منہمک ہیں جو تاریخ کو ناگزیر طور سے آگے بڑھاتی رہتی ہے۔

آج ان کا سارا زورِ قلم یورپین تنقید کی اعلیٰ روایت یعنی وائی کو، ٹین ہرڈر، سینٹ بو، شیلر، اور آرنلڈ کی تاریخی تنقید کے خلاف صرف ہورہا ہے کیونکہ یہ تنقید لازمی طور سے انسان کو سماجی زندگی اور اس کے تغیرات کی طرف متوجہ کرتی رہتی ہے پھر چونکہ ایلیٹ کو یہ بھی معلوم ہے کہ ترقی پسند تنقید نے اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ اس لیے وہ اس کی مخالفت کو اپنا جزو ایمان بھی سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں تہذیب کی پائندہ بنیاد کلیسا کے اخلاقی اقدار ہی پر رکھی جاسکتی ہے نہ کہ معقولیت پسندٔ انسانیت کی اقدار پر۔ ایلیٹ نے اپنی اس ادبی تنقید کے کچھ اصول بھی وضع کیے ہیں جس میں انھوں نے الفاظ کی پرکھ کے بعد (کیونکہ ان کے خیال میں شاعری بہترین الفاظ کو بہترین ترتیب سے رکھنے کا نام ہے)۔ مقابلے اور موازنے کو بڑی اہمیت دی ہے۔ ہمیں ان کی تنقید کی اس شق سے اختلاف نہیں ہے لیکن مقابلے اور موازنے کی آڑ میں جس طرح وہ ماضی پرستی اور مردہ پروری کی تلقین کرتے ہیں اس سے شدید اختلاف ہے وہ لکھتے ہیں۔ ''کسی بھی شاعر یا فن کار کا آرٹ بذات خود اپنی جگہ پر بلاشرکت غیرے بھرپور معنی کا حامل نہیں ہوا کرتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی تحسین کا دارومدار اس بات پر ہے کہ ہم ماضی کے شعرا اور فن کاروں کے آرٹ کی تحسین کس طرح کرتے ہیں۔ اس کے فن کی قدر و قیمت کا اندازہ اس کے اپنے کارنامے سے تن تنہا نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس کے کلام کا مقابلہ اور موازنہ شہرِ خموشاں کے فن کاروں سے کرنا ہوگا اور میں اس نکتے کو جمالیات کے ایک اصول کی حیثیت سے پیش کررہا ہوں نہ کہ تاریخی تنقید کے ایک نکتے کی حیثیت سے۔'' (انفرادی صلاحیت اور روایت) چونکہ ایلیٹ اس نکتے کو جمالیات کے ایک اصول کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں نہ کہ تاریخی تنقید کے کسی نکتے کی

حیثیت سے کیونکہ تاریخی تنقید تو ان کے مسلک کے خلاف ہے اس لیے وہ مقابلے اور موازنہ کا کام اپنے لیے بہت ہی آسان کر لیتے ہیں۔ انھیں ایک سماجی عہد کے شاعر کا مقابلہ اور موازنہ دوسرے سماجی عہد کے شاعر سے کرنے میں دشواری نہیں ہوتی ہے کیونکہ مختلف عہد کی تاریخی حقیقت ان کے لیے اپنا وجود ہی نہیں رکھتی ہے۔ وہ یہ دیکھنے سے قاصر ہیں کہ غلامی کے عہد کی سماجی حقیقت، جاگیردارانہ عہد کی سماجی حقیقت سے اور جاگیردارانہ عہد کی سماجی حقیقت سرمایہ دارانہ نظام کی سماجی حقیقت سے کس قدر مختلف ہے اس لیے وہ مقابلہ اور موازنہ صرف دو باتوں میں کرتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان میں سے کون اپنی زبان کا زیادہ وفادار غلام ہے اور دوسرے یہ کہ کس کے یہاں زیادہ جذبات کی گہرائی پائی جاتی ہے۔ ہم آخرالذکر کی نوعیت پر روشنی ڈال چکے ہیں۔ رہ گیا زبان کا مسئلہ سو اس کے بارے میں یہ عرض ہے کہ یقیناً یہ بہت ہی اہم عنصر ہے۔ بشرطیکہ ہم یہ نہ بھلا دیں کہ زبان نئے سے نئے الفاظ قبول کرتی جاتی ہے اور بہت سے پرانے الفاظ کو ترک کرتی جاتی ہے۔

لیکن اس سے یہ بات ثابت نہیں ہو پاتی ہے کہ آپ ایک سماجی عہد کے شاعر کے کلام کی اہمیت صرف اس بات میں ڈھونڈیں کہ وہ اپنے عہد سے پہلے کے شعراء کے مقابلے میں اپنی زبان کا کس قدر زیادہ وفادار غلام ہے۔ ذرا سوچئے تو سہی کیا اقبال کے کلام کی اہمیت اور قدر و منزلت کا اندازہ خود ان کے اپنے کلام سے نہیں کیا جا سکتا بلکہ صرف اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ وہ میرؔ کے مقابلہ میں اپنی زبان یعنی اُردو زبان کے کتنے باوفا غلام تھے یا یہ کہ ان کے جذبات میں بمقابلہ میر کے جذبات کے کتنی گہرائی ہے اور اگر بات اسی پر آ کر رک جائے تو پہلے ہمیں وفاداری اور جذبات کی گہرائی کا معیار قائم کرنا پڑے گا۔ فرض کیجیے کہ اگر میں یہ کہوں کہ شاعر کی وفاداری زبان کے ساتھ اس بات میں ہے کہ وہ ان سارے الفاظ کو بھی استعمال کرے جن کا اضافہ ہماری زبان میں ہوتا جاتا ہے تو پھر مقابلہ کیونکر ہوگا۔ اس طرح اگر ہم جذبات کی گہرائی کا معیار یہ قائم کریں کہ شاعر کو پرانی اقدار کے گرد منظم شدہ جذبات کی ترجمانی چھوڑ کر نئے اقدار کے گرد منظم شدہ جذبات کی ترجمانی کرنی چاہیے تو وہ مقابلہ اور موازنہ کیونکر ہو سکے گا کیونکہ جب جذبات مشترک نہیں ہیں تو آپ جذبات کی گہرائی کا مقابلہ بھی ٹھوس (concrete) طریقہ سے نہیں کر سکتے ہیں چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ موازنہ اور مقابلہ یا تو ایک ہی سماجی عہد کے شعرا کے درمیان ہو سکتا ہے یا پھر ان کے درمیان جو یہ کہتے آئے ہیں کہ دیکھیے

اُس خیال کو فلاں نے یوں باندھا ہے اور میں نے یوں۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ بہ حیثیت مجموئی مختلف عہد کے شعراء کو سامنے رکھ کر ہم اس کا اندازہ نہیں کر سکتے ہیں کہ کون کس بلندی پر ہے۔ کس کے یہاں ان تمام عناصر کا اجتماع ہے جس سے شعر وادب عبارت ہے اور کس کے یہاں ان میں سے کن کن چیزوں کی کمی ہے۔ اس کے برعکس کولرج کا یہ معیار بلندی کس قدر مختلف ہے۔ میں یہ سوچنے سے قاصر ہوں کہ ایک شاعر بڑا کیونکہ ہوسکتا ہے جب تک کہ وہ ایک بڑا فلسفی بھی نہ ہو۔''

چونکہ کولرج پر کانٹ کے فلسفہ کا گہرا اثر تھا اس لیے ممکن ہے کہ اس نے ایسا اس سے متاثر ہوکر سوچا ہو۔ لیکن ایک اہم چیز جو اس کے بیان سے ابھرتی ہے وہ یہ ہے کہ بڑی شاعری نہ تو صرف زبان کے بل بوتے پر کی جاسکتی ہے اور نہ صرف قوت متخیلہ کے سہارے، اس کے لیے اگر ایک طرف وسیع تجربات، گہرے مشاہدے اور تیز احساسات کی ضرورت ہے تو دوسری طرف اس علم کی جو اطلاعاتِ حواس، قوت متخیلہ، جذبات اور افکار سب کی صحت کرتی ہے۔ اس علم کو وہ کن ذرائع سے حاصل کرتا ہے۔ یہاں اس پر بحث کرنے کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ اسی طرح تنقید کے لیے صرف ادبی ذوق، ادبی مطالعہ، یا تخلیقی جوہر کافی نہیں ہے۔ کیونکہ اقدار کی تنقید مختلف علوم کا احاطہ کرتی ہے۔ جس میں معاصر زندگی کی قدروں کا زندہ رشتہ اور احساس سب سے زیادہ اہم ہے اس لیے ناقد کو اپنے عصر، اپنی سوسائٹی کی اقتصادی، سیاسی جدوجہد اور علوم متداولہ سے باخبر ہونا چاہیے ناقد وہ ہے جو اپنے کو نہ تو زبان میں کھوتا ہے اور نہ شاعر یا ادیب کے کلام میں۔ اس کی حیثیت اگر ایک طرف قاری اور ادیب کے درمیان ترجمان کی ہے تو دوسری طرف وہ ان دونوں سے آزاد بھی ہے۔ وہ ادب اور زندگی دونوں ہی کی رہنمائی کرتا ہے۔

○

(شاہراہ دہلی 1954)

تنقید کی قلبِ ماہیت

پچھلے چالیس برسوں کے دوران مغرب میں ساختیات اور پس ساختیات کے حوالے سے تنقید میں جو پیش رفت ہوئی ہے، اس کے بارے میں ہمارے ہاں طرح طرح کے مغالطے پھیلے ہوئے ہیں یا پھیلائے جا رہے ہیں۔ مثلاً ایک یہ مغالطہ بہت عام ہے کہ تنقید کا دائرہ کار اتنا لامحدود ہو گیا ہے کہ اب ادب سے اس کا تعلق سرسری سا رہ گیا ہے اور ادبی تنقید قاری کو ادبی فن پاروں کے قریب لانے کے بجائے ان سے دور کرتی جا رہی ہے حالانکہ صورتِ حال اس سے بالکل مختلف ہے۔

انیسویں صدی کے آخری اور بیسویں صدی کے ابتدائی ایام میں مغربی ممالک کا رجعت پسند جامعاتی ماحول ایسی تنقید کے حق میں تھا جس میں ادبی تاریخ اور سوانحی مواد کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اس کے تحت تصنیف پر کم اور مصنف کے سوانحی کوائف نیز تاریخی پس منظر پر زیادہ توجہ مبذول ہو رہی تھی۔ اکثر ناقدین اپنے علمی اور ادبی ماخذات کی تشہیر کرنا باعث فخر سمجھتے تھے۔ ایسی صورت حال کے خلاف اول اول 'نئی تنقید' نے ردعمل کا مظاہرہ کیا اور مصنف اور اس کے ماحول سے صرف نظر کر کے محض 'تصنیف' کو نگاہ کا مرکز بنایا مگر چونکہ یہ بھی ایک انتہا پسندانہ اقدام تھا لہٰذا نارتھ روپ فرائی نے 'متھ تنقید' کے ذریعے اور ساختیات نے 'شعریات' کی مدد سے اس میں کشادگی پیدا کی۔ ساختیاتی ناقدین کا یہ کہنا تھا کہ تصنیف محض ہوا میں معلق نہیں ہوتی اس کے اندر ایک گہری ساخت بھی ہوتی ہے جو شعریات کے تابع ہے۔ جس طرح زبان کے دو حصے ہیں — ایک 'پیرول' جو اس کی کارکردگی کا پہلو ہے، دوسرا لانگ جو اس کی گرامر، سسٹم یا اصول الاصول ہے۔ اسی طرح تصنیف کے بھی دو چہرے ہیں ایک نظر آنے والا چہرہ جس پر نت نئے رشتے اور تاثرات اپنے نقوش ثبت کرتے یا مٹاتے دکھائی دیتے ہیں، دوسرا داخلی چہرہ

جولانگ سے مشابہ ہے اور شعریات کہلاتا ہے۔ شعریات جس کا ایک اپنا اجتماعی ثقافتی تناظر بھی ہے چنانچہ ساختیات نے مصنف اور اس کے سوانحی اور تاریخی کوائف کے بجائے تصنیف کے اندر کے ثقافتی تناظر کی نشان دہی کی اور یوں ادب کے ساتھ اس کا ایک نہایت گہرا رابطہ قائم ہوا۔ لہٰذا یہ کہنا کہ تنقید کا ادب سے تعلق سرسری سا رہ گیا ہے ایک بہت بڑا مغالطہ ہے۔ میں یہ مانتا ہوں کہ تنقید کی حدود پھیلی ہیں اور اس نے ساخت کے حوالے سے لسانیات، فلسفہ، نفسیات، موجودیت، متھ اور طبیعات وغیرہ کے نظریات کو بھی برتا ہے مگر اس کا تو فائدہ ہی ہوا ہے نہ کہ نقصان! حقیقت یہ ہے کہ اس عمل سے تنقید اپنی تنگنائے سے باہر آ کر تصنیف کے جملہ ابعاد کو چھونے لگی ہے۔ جہاں پہلے تنقید ادب کے بجائے ادب کے خالق (مصنف اور اس کے عہد) کو موضوع بنا رہی تھی وہاں پچھلے چالیس برسوں کے دوران فروغ پانے والی تنقید نے تصنیف کو براہِ راست موضوع بنایا ہے اس سلسلے میں رولاں بارتھ، ایس لیون، ایم لوٹ مین، جینٹ، جولیا کریسٹوا، فلپ سولرز، گریماں اور دیگر بہت سے ناقدین نے عملی تنقید کے جو نمونے پیش کیے ہیں وہ ہمارے سامنے ہیں۔ انھیں نظرانداز کرنا کیسے ممکن ہے؟ عملی تنقید کے علاوہ جدید تنقید نے ادب کے تخلیقی زعم پر جو روشنی ڈالی ہے وہ بجائے خود ایک بہت بڑی عطا ہے۔ تخلیقی عمل کے سارے مباحث تنقید ہی کا حصہ ہیں۔ تخلیقی عمل کو جاننے سے تنقید میں گہرائی اور وسعت پیدا ہوتی ہے۔ مغربی ناقدین نے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے مختلف علمی شعبوں میں ہونے والی پیش رفت سے بھی خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ غالباً ان مباحث کے گہرے اور دقیق مطالب کو گرفت میں نہ لے سکنے کے باعث ہی ہمارے بعض کرم فرما یہ اعلان کرنے لگے ہیں کہ تنقید اور تصنیف میں دوریاں پیدا ہو گئی ہیں۔

جدید تنقید کے ضمن میں ایک عام مغالطہ یہ بھی ہے کہ تنقید کا اصل کام ذوق کی تربیت، زبان کا صحیح استعمال، اچھے برے ادب کی پہچان اور مصنفین کے ادبی مرتبہ کا تعین تھا جسے جدید تنقید نے نظرانداز کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تنقید کا یہ منصب دراصل قدیم مقنن تنقید legislative criticism کے باقیات میں سے ہے۔ ''اردو میں اس قسم کی تنقید کا مظاہرہ زیادہ تر استادی شاگردی کی قدیم روایت کے تابع تھا۔ ہر شاعر کے لیے لازم تھا کہ اس کا کوئی استا بھی ہو اور استاد کا کام یہ تھا کہ وہ شاگردوں کے کلام کی اصلاح کر کے اسے کچھ کا کچھ بنا دیتا تھا۔ گویا اصلاح کے عمل میں تنقیدی رویہ مضمر تھا۔'' آج کے زمانے میں یہ کام جامعات کی سطح پر انجام

پاتا ہے۔ جہاں اچھے تجربہ کار استاد، طلباء کے ہاں ادب کا ذوق پیدا کرتے، زبان کا استعمال سکھاتے اور انھیں اچھے برے کی پہچان کراتے ہیں۔ جامعات سے باہر یہ کام آج بھی بعض 'استادی شاگردی' کے سلسلوں کی تحویل میں ہے۔ جن کے ذریعے بعض لوگوں نے اپنا اپنا دائرہ رسوخ قائم کر رکھا ہے۔ وہ اپنے شاگردوں کو وزن، بحر، ردیف، قافیہ اور ان سے منسلک معلومات مہیا کرتے ہیں اور انھیں صحیح زبان لکھنے کا گر سکھاتے ہیں نیز اپنے اپنے شعری ذوق کے مطابق اچھے اور برے کی پہچان کراتے ہیں۔ اس سلسلہ میں کچھ نے ایک قدم اور بھی اٹھایا ہے۔ وہ بعض ضرورت مند 'شعراء' کو اجرت پر غزلیں لکھ کر دیتے ہیں اور ضرورت مند شعرا ملکی اور غیر ملکی (بالخصوص غیر ملکی) مشاعروں میں انھیں پڑھ کر خوب کمائی کرتے ہیں۔ جدید تنقید اس قسم کی مقنن تنقید اور حاجت روائی کے مسلک سے بہت آگے جا چکی ہے۔ اب جدید تنقید ذوق نظر کو a priori تسلیم کر کے خود کو اس سے آگے تصنیف کی تخلیق نو کے مدار میں لے آئی ہے۔ اب اس کا کام تصنیف کو 'کھولنا' ہے۔ پہلے تنقید کا مقصد تصنیف میں مضمر مصنف کے مافی الضمیر تک رسائی پانا تھا (اسی لیے وہ ادب پارے میں ابہام کے عنصر کو ناپسند کرتی تھی) اب تنقید کا یہ موقف ہے کہ تصنیف میں کوئی متعین معنی نہیں ہوتا جسے دریافت یا تلاش کرنا قاری کا فرض قرار پائے۔ اب تو وہ تصنیف کو ایک ساز کی طرح بجاتی ہے جس میں سے نئے نئے سر پھوٹ نکلتے ہیں۔

جدید تنقید کے سلسلہ میں ایک یہ مغالطہ بھی عام ہے کہ اس نے مصنف کو مسترد کر کے محض قاری پر اپنی توجہ مرکوز کر دی ہے۔ بے شک جدید تنقید کے بعض مکاتب نے مصنف کو منہا کیا ہے مگر بعض نے اس کی اہمیت کا اقرار بھی کیا ہے اور اب تو ساختیات اور پس ساختیات کے جملہ مباحث ایک ایسے 'امتزاج' پر منتج ہو رہے ہیں جہاں مصنف، تصنیف اور قاری تینوں ہم پلہ ہوں گے اور معنی آفرینی کو بھی اہمیت حاصل ہوگی۔ بالخصوص وولف گینگ آئسر نے اس سلسلہ میں مصنف کی اہمیت کا بھرپور احساس دلایا ہے۔ دراصل اب تنقید مصنف کی شخصی حیثیت کے بجائے اس کی تخلیقی حیثیت کو اجاگر کر رہی ہے جو تصنیف کے تار و پود میں رچی بسی ہوتی ہے۔ اب جو منظر نامہ ابھر رہا ہے اس میں قاری جب تصنیف کو 'پڑھتا' ہے تو تصنیف کے حوالے سے 'مصنف' کو بھی پڑھ رہا ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اب مصنف کے سوانحی وجود کے بجائے اس کے تخلیقی وجود کو دریافت کرنے کی سعی ہو رہی ہے جو ایک اہم پیش رفت ہے۔ آج سے کم و بیش

تیس برس پہلے راقم الحروف نے 'نظم جدید کی کروٹیں' کے مضامین لکھتے ہوئے مصنف کی معلوم شخصیت کو مسترد کر کے اس کی نظموں سے اس کی شعری اور تخلیقی شخصیت کو ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی تھی لیکن چونکہ اردو زبان اور اس کی تنقید عالمی ادبی تحریک سے کٹی ہوئی ہے لہٰذا بات اردو ادب کے حلقوں تک ہی محدود رہی۔ اب جدید تنقید تصنیف کے باطن میں موجود شعریات (poetics) کا جو مطالعہ کر رہی ہے، اس سے مصنف کا استرداد لازم نہیں آیا بلکہ ایک گہری سطح (deep structure) پر مصنف سے ایک نیا رابطہ استوار ہوا ہے لہٰذا سارا منظر نامہ ہی تبدیل ہو گیا ہے۔

جدید تنقید کے بارے میں ایک یہ مغالطہ بھی عام ہے کہ یہ نظری مباحث میں کھو کر 'عملی تنقید' سے روگردانی کی مرتکب ہوئی ہے۔ بے شک جدید تنقید نے روسی فارملزم، نئی تنقید، متھ تنقید، ساختیات اور پس ساختیات، تاریخیت کی حامل تنقید اور نسوانی تنقید کے مباحث کو چھیڑا ہے اور ان کے پس منظر میں لسانیات، دیو مالا، نفسیات، فلسفہ، مارکس ازم، طبعیات، حیاتیات اور انفارمیشن تھیوری کے کینوس کا بھی ادراک کیا ہے مگر ساتھ ہی اس نے عملی تنقید کے نمونے بھی پیش کیے۔ دراصل پہلے جب کوئی تنقیدی نظریہ مقبول ہوتا تھا جیسے فرائڈ ازم یا مارکس ازم وغیرہ تو اردو تنقید اس نظریے کے تحت ہی تخلیقات کا جائزہ لیتی تھی اور اس لیے نفسیاتی یا مارکسی تنقید کہلاتی تھی۔ اسی طلب کو سامنے رکھ کر بعض لوگوں نے ناقدین سے یہ مطالبہ کیا کہ وہ ساختیاتی یا پس ساختیاتی نظریات کو عملی تنقید میں برت کر دکھائیں بالکل جس طرح اسٹیج کے پروفیسر سے یہ مطالبہ ہوتا ہے کہ وہ ہیٹ میں سے خرگوش برآمد کر کے دکھائے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے بعض ناقدین نے اس مطالبے کو بھی پورا کیا اور ساختیاتی یا ساخت شکنی تنقید کے نمونے بھی پیش کیے لیکن اصل بات یہ ہے کہ اردو کی عملی تنقید میں کسی ایک ڈسپلن کے تابع ہونے کے بجائے اب امتزاجی تنقید کی ایک ایسی صورت سامنے آرہی ہے جس میں مغرب میں مقبول ہونے والی تھیوری کے اثرات با آسانی پڑھے جا سکتے ہیں تھیوری نے دراصل اردو ناقدین کے اذہان کو منور اور ان کے تنقیدی فرقہ پرستی (مثلاً مارکسی تنقید وغیرہ) کے رجحان کو کم کر کے انھیں اس بات پر مائل کیا ہے کہ وہ تصنیف کو محض ایک زاویے سے دیکھنے کے بجائے متعدد زاویوں سے دیکھیں نیز تصنیف کو ایک نامیاتی کل جان کر اس کی طرف پیش قدمی کریں اسے ٹکڑوں اور قاشوں میں بانٹ کر بے جان نہ کر دیں۔ یہ ایک اہم پیش رفت ہے جو ابھی پوری طرح نظر نہیں آرہی بلکہ یہ

کہنا چاہیے کہ تقریباتی اور فرقہ پرست تنقید کے شور میں ابھی اس کی آواز پوری طرح سنائی نہیں دے رہی مگر وہ وجود میں یقیناً آ چکی ہے۔

آج اردو میں تنقید کی کئی صورتیں موجود ہیں۔ ایک تو درسی وضع کی تنقید ہے جو شعر میں بحر، ردیف، قافیہ اور وزن کی بحثیں چھیڑتی ہے۔ ہر بات میں سند مانگتی ہے۔ نامانوس الفاظ سے چڑتی اور 'غرابت' کی دہائی دیتی ہے نیز شعر کی اصلاح کو اپنا وظیفہ حیات تصور کرتی ہے۔ علاوہ ازیں اچھی اور بری تصنیف کے بارے میں فیصلے سناتی اور ادب میں اسی طرح مناصب تقسیم کرتی ہے جس طرح درباروں میں 'پنج ہزاری' اور 'دس ہزاری' کے خطابات مع خلعت اور زرِ کثیر بانٹے جایا کرتے تھے۔ یہ تنقید کسی ادیب کو عظیم کسی کو دوسرے درجے کا جب کہ مخالفین کو تیسرے درجے کا مصنف گردانتی ہے۔ ادب کو اس قسم کی تنقید سے بہت نقصان پہنچ چکا ہے۔ تنقید کی دوسری صورت ادبی تقریبات کے دوران پر پرزے نکالتی ہے اور مصنف پر اس تعریف و توصیف کے ڈونگرے برسا کر سرخرو ہو جاتی ہے۔ یہ بھی درباری روایت ہی کا اثر ہے کیونکہ دربار میں 'مدح' کو ایک خاص مقام حاصل تھا۔ دربار ہی میں ہجو کو بھی بہت پسند کیا جاتا تھا اور یہ رویہ بھی ہماری تنقید میں بدستور موجود ہے اس کام کو ان ادبی انجمنوں نے سنبھال رکھا ہے جو 'تصنیف' پر آلاتِ حرب سے لیس ہو کر حملہ آور ہوتی اور اس کا تیاپانچہ کر دیتی ہیں۔ جدید تنقید ان سارے رویوں کو مسترد کرتی ہے۔ وہ تصنیف کی طرف ایک سیاح کی طرف پیش قدمی کرتی اور تصنیف کے ان چھوئے براعظم کو اپنے قدموں کے لمس سے زندہ کر دیتی ہے۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ اردو تنقید نے بھی عالمی تنقید کی نبض کو پہچان لیا ہے اور وہ بھی اب درسی تنقید کی تنگنائے کو خیرباد کہہ کر کھلی فضا میں آ رہی ہے مگر اس کا کیا کیا جائے کہ اس کی آزادہ روی ہمارے بعض بزرگوں کو ناپسند ہے۔ لہٰذا انھوں نے شور مچا دیا ہے۔

O

(معنی اور تناظر: وزیر آغا، سنہ اشاعت: دسمبر 1998، ناشر: مکتبہ نرد بان سرگودھا)

قرأت، تعبیر، تنقید

قرأت اور تنقیدی قرأت

ہم ادب کے عام قاری ہوں یا تنقیدی قاری ہوں، دونوں ہی حیثیتوں میں ہم فن پارے کے بارے میں یہی کہتے ہیں کہ ہر فن پارہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے لیکن ہمارا یہ کہنا کافی نہیں۔ اس قول یا اس دعوے کے ساتھ یہ بھی کہنا یا یہ دعویٰ بھی کرنا ضروری ہے کہ قاری یا تنقیدی قاری کی حیثیت میں عموماً ہم اس مفروضے پر عمل کرتے ہیں کہ معنی کے اعتبار سے کوئی فن پارہ دو حال سے خالی نہ ہوگا:

(1) فن پارے کے معنی صرف وہی نہیں جو پہلی قرأت پر ہماری سمجھ میں آئے تھے۔ یا

(2) فن پارے میں اتنے ہی معنی نہیں جتنے پہلی قرأت پر ہمیں نظر آئے تھے۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ جب ہم کسی تحریر کے بارے میں گمان کر لیتے ہیں کہ وہ فن پارہ ہے تو ہم یہ بھی گمان کر لیتے ہیں کہ اس کے معنی کے بارے میں اختلاف ہو سکتا ہے اور یہ اختلاف صرف دو پڑھنے والوں کے درمیان نہیں بلکہ خود ہمارے اندر بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی ممکن ہے ہم کسی وقت کسی فن پارے کے کچھ معنی بیان کریں اور دوسرے وقت ہم خود اسی فن پارے کے معنی کچھ اور بیان کریں۔ پہلی صورت کی مشہور مثال فیض کی نظم ''صبح آزادی'' ہے۔ جب یہ نظم شائع ہوئی تو عام پڑھنے والوں کا گمان اس کے بارے میں یہ تھا کہ یہ بہت اچھی نظم ہے کیوں کہ اس نظم میں ہمیں متنبہ کیا گیا ہے کہ تمھیں سیاسی آزادی تو مل گئی لیکن اصل آزادی ابھی ملنا باقی ہے۔ یہ بھی خیال کیا گیا ہے کہ اس نظم میں ایک معنی اور بھی ہیں اور وہ یہ کہ نظم اس تشدد اور غارت اور ظلم اور بہیمیت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جس کا بازار آزادی کے وقت سارے برصغیر میں گرم ہوا لیکن اس عام تاثر کے برخلاف سردار جعفری نے اس نظم کو ناکام ٹھہرایا۔ انھوں نے

کہا کہ نظم میں جو باتیں کہی گئی ہیں انھیں تو کوئی بھی شخص کہہ سکتا تھا وہ مسلم لیگی ہو یا ہندو مہا سبھائی یا کوئی اور۔ یعنی سردار جعفری کے خیال میں نظم اس لیے ناکام تھی کہ اس میں مارکسی فکر نہ تھی۔ یعنی شاعر نے اس باب میں براہِ راست کچھ نہ کہا تھا کہ کیونسٹ انقلاب ابھی واقع نہیں ہوا ہے اور انقلاب پر جو کہا بھی گیا تھا وہ بس اتنا تھا کہ ع 'چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی'۔ لہٰذا یہ نظم سیاسی طور پر غیر پختہ تھی اور نظم چوں کہ سیاسی طور پر غیر پختہ تھی لہٰذا وہ شاعری کے طور پر بھی ناکام تھی۔

کسی فن پارے کے معنی کسی شخص کے لیے کبھی کچھ ہو سکتے ہیں اور کبھی کچھ۔ یہ دوسری صورت ہے جو فن پارے کی قرأت یا اس پر تنقیدی اظہارِ خیال کے دوران عموماً پیش آتی رہتی ہے۔ فانی کا مشہور شعر ہے:

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ امڈا آتا ہے
دل پر گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

اس شعر کے بارے میں رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ اس کے معنی تب میری سمجھ میں آئے جب میں اپنی بیٹی کے غم میں نڈھال تھا۔ ظاہر ہے کہ رشید صاحب کا مطلب یہ نہ تھا کہ اس واقعے کے پہلے انھیں اس شعر کا مطلب معلوم ہی نہ تھا۔ وہ یہ کہہ رہے تھے کہ اس شعر میں جس جذباتی کیفیت اور روحانی کرب کا ذکر ہے اسے سمجھنے کے لیے انسان کے پاس دردمند اور زخمی دل ہونا ضروری ہے۔ خیر، یہ تو جذباتی ردِعمل کی بات ہوئی، لیکن رومن یاکبسن (Roman Jacobson) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس (W.B.Yeats) کی نظم The Sorrows of Love کو میں مدتوں سے پڑھتا رہا ہوں اور میرا خیال تھا کہ میں نے اسے پوری طرح سمجھ لیا ہے لیکن ایک دن جب میں ٹرین میں بیٹھا ہوا کہیں جا رہا تھا تو اچانک میرے ذہن میں اس نظم کے معنی کا ایک نیا پہلو کوند گیا۔ میرا خیال ہے کہ یاکبسن کا سا تجربہ ہم سب کو کبھی کبھی ہوتا ہوگا۔ میں اپنا ایک تجربہ ابھی تھوڑی دیر میں بیان کروں گا۔

جب ہم معبر یا نقاد کی حیثیت سے کسی فن پارے کے معنی کو بیان کرنے بیٹھتے ہیں تو یہ عمل بھی دو حال سے خالی نہیں ہوتا۔ یعنی فن پارے کے معنی پر کلام کرتے وقت ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر دو میں ایک مفروضے پر عمل کرتے ہیں:

1. فن پارے کے جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہی معنی منشائے مصنف میں تھے۔ یعنی ہمارے بتائے ہوئے معنی کے صحیح پن (validity) کی ضمانت خود مصنف سے ہمیں حاصل ہے۔

یا

2. ہمارا مفروضہ یہ ہوتا ہے کہ ہمیں منشائے مصنف سے کوئی غرض نہیں۔ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہی معنی فن پارے میں ہیں خواہ منشائے مصنف ان کے خلاف ہی کیوں نہ ہوں۔

ملحوظ رہے کہ کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ ہمارے معنی اور مصنف کے بتائے ہوئے معنی میں مطابقت ہوتی ہے یا جو متعدد معنی ہم کو بتائے گئے ہیں ان میں ایک یا چند معنی مصنف نے بھی بیان کیے تھے لیکن دوسرے مفروضے کی روشنی میں یہ بات ہمارے لیے محض اتفاقی بات ٹھہرتی ہے اور اس سے ہمارے اس اصول پر کوئی اثر نہیں پڑتا کہ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں درحقیقت وہی معنی فن پارے میں ہیں۔

قرأت اور نظریۂ قرأت

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے وہ ادب کی قرأت بلکہ ادب کی تنقید یا تنقیدی قرأت کی بنیادی صورت حال پیش کرتا ہے۔ اس صورت حال میں بہت سے مسائل اور سوالات مضمر یا زیر زمیں ہیں۔ میں انھیں درج کیے دیتا ہوں لیکن اس وضاحت اور اس شرط کے ساتھ کہ اوپر بیان کردہ صورت حال یہ بھی فرض کرتی ہے کہ ہمیں حسب ذیل مسائل اور سوالوں کے جواب معلوم ہیں:

1. 'فن پارہ' کسے کہتے ہیں؟ یعنی ہم کس طرح متعین کرتے ہیں کہ فلاں تحریر فن پارہ ہے اور فلاں تحریر فن پارہ نہیں ہے؟
2. اگر فن پارہ کوئی چیز ہے تو پھر فن پاروں کے بارے میں 'بہت اچھا'، 'اچھا'، 'کم اچھا' اور 'خراب' کا حکم لگ سکتا ہوگا۔
3. یا شاید ایسا نہیں ہے کیوں کہ 'اچھا' ہونا شاید فن پارہ ہونے کی شرط ہے۔ یعنی اگر فن پارہ ہے تو اچھا ہی ہوگا۔
4. 'قرأت' کے معنی ہیں کہ 'قاری' بھی کوئی شے ہے۔ کسی فن پارے کا 'قاری' اسے کہیں گے جو اس زبان سے بخوبی واقف ہو جس زبان میں وہ فن پارہ لکھا گیا ہے۔
5. 'زبان' سے ہم وہی مراد لیتے ہیں جو ہم چاہتے ہیں۔ مثلاً جن اُصولوں یا جن رسومیات یا جن تہذیبی تصورات اور شعریات کی رو سے کوئی فن پارہ بامعنی بنتا ہے، انھیں فن پارے کے 'زبان' میں شمار کریں یا نہ کریں، یا شمار کریں تو کس حد تک، یہ فیصلہ ہم کرتے ہیں۔

6. 'معنی' سے مراد یہ ہے کہ کسی فن پارے کو پڑھ کر جو کچھ ہمیں حاصل ہو سکتا ہے وہ اس فن پارے کی معنی ہیں۔
7. لیکن اس کا مطلب شاید یہ نہیں ہے کہ ہم کسی فن پارے کے معنی غلط سمجھیں اور دعوی کریں کہ یہی اس کے معنی ہیں۔
8. یعنی معنی کے لیے بھی شاید یہی شرط ہے کہ کسی فن پارے کے معنی کی حد تک معنی وہی کلام ہے جو 'صحیح' ہو۔ جو صحیح نہیں وہ معنی نہیں اور یہ فیصلہ ہم کریں گے کہ کوئی معنی 'صحیح' ہیں کہ نہیں۔
9. 'ہم' بڑی باریک اصطلاح ہے، لیکن ہر قاری خود کو 'ہم' کا مصداق سمجھتا ہے۔

ملحوظ رہے کہ جو کچھ میں نے اوپر کہا ہے اس میں تنقیدی نظریہ سازی بالکل نہیں ہے اور نہ ہی یہ نکات کسی پہلے سے موجود تنقیدی نظریے کی تفصیل بتانے کی کوشش ہیں۔ اوپر درج کردہ نکات صرف اس صورت حال کو وضاحت سے بیان کرتے ہیں جو ان چار مفروضوں میں مضمر تھی جو میں نے شروع میں درج کیے تھے۔ لیکن ایک بات جو اس تفصیل سے برآمد ہوتی ہے وہ یہ کہ اسے آپ شاید ایک طرح کا 'نظریہ قرأت' کہہ سکتے ہیں اور میرا خیال ہے کہ اسی نظریے کی رو سے ہم سب اپنے اپنے طور پر فیصلہ کرتے ہیں کہ 'فن پارہ' کسے کہتے ہیں۔ پھر ہم لوگ اپنے اپنے طور پر فن پارے کے معنی بیان کرتے ہیں اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم صرف معنی ہی نہیں بتاتے بلکہ ہم فن پارے (یا جس چیز کو ہم فن پارہ کہہ رہے ہیں)، اس پر اظہار خیال بھی کرتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ اظہار خیال ہمیں فن پارے سے اور خود اپنے سے دور لے جاتا ہے۔ پھر لوگوں کو شکایت پیدا ہوتی ہے وہ پوچھتے ہیں کہ کیا تنقید اسی کو کہتے ہیں؟ یا کیا کسی فن پارے کے معنی یوں بیان کیے جاتے ہیں؟ جب یہ شکایت بہت زور پکڑ لیتی ہے تو پھر ہم میں سے کوئی اٹھتا ہے اور ''تنقید'' کی ایک اور کتاب لکھ دیتا ہے۔ یا طالب علموں کو مطمئن کرنے (یا خاموش کرنے) کے لیے ایک اور سیمینار یا لیکچر منعقد کر دیا جاتا ہے۔

تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ قرأت کے عمل میں کوئی تنقیدی نظریہ شامل ہوتا ہی نہیں؟ ظاہر ہے کہ ہم یہ نہیں کہہ سکتے، تنقیدی نظریہ تو ہر قرأت میں شامل ہوتا ہے۔ کوئی فن پارہ غزل ہے کہ نہیں، یہ فیصلہ بھی ہم کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں کرتے ہیں اور کسی فن پارے سے کوئی توقع وابستہ کرنا بھی تنقیدی نظریے ہی کی روشنی میں ممکن ہے۔ ہم توقع کرتے ہیں کہ افسانے میں کردار کے جنسی جذبات و محسوسات پر روشنی ڈالی جائے گی۔ یہ توقع ہم ایک تنقیدی

نظریے کے سبب سے کرتے ہیں جس کی رو سے کرداروں کی داخلی زندگی اور جذباتی کوائف بیان کرنا فکشن کے لیے ضروری ہے۔ اور اسی توقع کی روشنی میں ہم کہتے ہیں کہ انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں عورت کی تصویر کشی اطمینان بخش نہیں ہے کیوں کہ وہ ہمیں اپنی عورت کرداروں کے جنسی خیالات، محسوسات، جذبات، کامیابیوں، ناکامیوں وغیرہ کے بارے میں کوئی اندر کی بات نہیں کہتے، صرف سرسری اور سطحی یا ظاہری بیان پر مبنی اشارے کرتے ہیں۔

پڑھنے کا فیصلہ کرنا اور فن پارے سے کچھ تقاضے کرنا اپنے آپ میں ایسا عمل ہے جو کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں انجام پاتا ہے۔ مشکل صرف یہ ہے کہ جب ہم فن پارے کو پڑھنے کے بعد اس پر اظہار خیال شروع کرتے ہیں تو تنقیدی نظریے یا نظریات سے، بہت زیادہ اور بہت مختلف تصورات اور تعصبات بھی ہمارے کلام میں در آتے ہیں۔ اکثر یہ عمل ہماری بے خبری میں وقوع پذیر ہوتا ہے اور اکثر یہ ہوتا ہے کہ ہم باطنی طور پر شکست مان کر فن پارے کے بارے میں تجزیاتی اظہار خیال ترک کر کے فن پارے کے بارے میں محض گفتگو شروع کر دیتے ہیں۔ دونوں حالات میں نتیجے کے طور پر جو تحریر وجود میں آتی ہے اسے مزے دار، بکواس یا معلومات آگیں بات چیت کے سوا کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

تعبیر اور تنقید: وجودیاتی اور علمیاتی بیانات

تنقید کے نام سے جو تحریریں عموماً سامنے آتی ہیں انھیں پڑھ کر الجھن یا مایوسی کا احساس زیادہ تر اسی وجہ سے ہوتا ہے کہ تنقیدی تحریر میں تنقیدی نظریہ بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ ہم ان تحریروں میں نظریے کی بہت ہی ابتدائی شکل اور پھر بہت سے کچے پکے نظریات کے ملغوبے سے دوچار ہوتے ہیں۔ لہٰذا پوچھنے والے یہ پوچھنے میں حق بجانب ہیں کہ جب آپ کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں کسی فن پارے کے معنی بیان کرتے ہیں یا اس پر تنقید لکھتے ہیں تو آپ کیا کرتے ہیں؟ یعنی آپ اپنے نظریے کو عمل میں لاتے ہوئے تنقید لکھتے ہیں تو وہ تنقید کس طرح رونما ہوتی ہے؟ ملحوظ رہے کہ کسی فن پارے کے معنی بیان کرنا اور اس پر تنقید کرنا ایک ہی کارگزاری کے دو پہلو ہیں۔ معنی بتائے اور سمجھائے بغیر تنقید نہیں ہو سکتی اور تنقید کیے بغیر آپ معنی بیان نہیں کر سکتے۔ 'تعبیر' سے مراد ہے کسی فن پارے کے معنی بیان کرنا، اور تنقید سے مراد ہے (1) کسی فن پارے کی خوبیاں یا کمزوریاں بیان کرنا، یعنی اس کی فنی قدر کا مرتبہ مقرر کرنا اور (2) فن پاروں کے بارے میں ایسے بیانات وضع کرنا جن کا عمومی اطلاق ان فن پاروں پر ہو

سکے جو ایک ہی نوعیت کے ہیں یا ایک ہی صنف سے تعلق رکھتے ہیں۔ دراصل تنقید اور تعبیر باہم الجھے ہوئے دھاگے ہیں اور ان کا آپس میں الجھا ہوا ہونا بعض اوقات مشکل پیدا کرتا ہے۔

تعبیری اقوال یا فقرے دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ یعنی جن بیانات کو تعبیری کہا جاتا ہے وہ دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ ایک کو ہم اپنی سہولت کی خاطر ادبی یا وجودیاتی (ontological statements) اور دوسری طرح کے بیانات کو فلسفیانہ یا علمیاتی یعنی (epistemological statements) کہہ سکتے ہیں۔ آسانی کی خاطر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی/وجودیاتی اقوال کا سروکار فن پارے کے فنی پہلوؤں کی طرف ہوتا ہے اور ان اقوال سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ فن پارے کے ان معنی کو محیط ہوتا ہے جن تک ہم فنی تجزیے کی روشنی میں پہنچ سکتے ہیں۔ اور علمیاتی اقوال کا سروکار فن پارے کے فلسفیانہ، سماجی اور عقلی پہلوؤں سے ہوتا ہے۔ ان اقوال سے جو نتیجے برآمد ہوتے ہیں وہ فن پارے کے ان معنی کو محیط ہوتے ہیں جن تک ہم فن پارے کے فلسفیانہ وغیرہ تجزیے کی روشنی میں پہنچ سکتے ہیں۔ ادبی/وجودیاتی قول صرف اس فن پارے پر صادق آئے گا جس کے بارے میں وہ وضع کیا گیا تھا۔ لیکن فلسفیانہ/علمیاتی قول بہت سے فن پاروں پر صادق آ سکتا ہے۔ موخر الذکر (یعنی علمیاتی بیان) کی اس صفت یا خوبی (یعنی اس کے عمومی پن) کی بنا پر ہم اسے بھی عموماً تنقید کے زمرے میں رکھ دیتے ہیں۔

اس طرح فن پارے کی تعبیر کے لیے صرف دو طریق کار ہیں۔

1. فن پارے کے طرز وجود کا مطالعہ، یعنی فن پارے کی ادبی اور فنی حیثیت کی روشنی میں اس کے معنی کا تعین۔
2. فن پارے کے علمیاتی مافیہ کا مطالعہ، یعنی فن پارے کی فلسفیانہ، سیاسی وغیرہ حیثیت کی روشنی میں اس کے معنی کا تعین۔

ہر چند کہ فن پارے کے بارے میں ادبی/وجودیاتی اقوال اور فلسفیانہ/علمیاتی اقوال کی نوعیتیں مختلف ہیں، لیکن ان کے باہم دگر آویختہ ہونے کے باعث کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک طرح کا بیان بہت جلد دوسری طرح کے بیان کے منطقے میں جا نکلتا ہے اور کبھی کبھی دونوں مل کر کسی ایک تیسرے ہی منطقے میں جا نکلتے ہیں۔ مثلاً میر کا شعر ہے۔ (دیوان اول):

واں وہ تو گھر سے اپنے پی کر شراب نکلا
یاں شرم سے عرق میں ڈوب آفتاب نکلا

اب اس شعر کے بارے میں مندرجہ ذیل بیانات ملاحظہ ہوں:

1. صبح کو سورج کا رنگ فطری طور پر سرخی مائل نارنجی ہوتا ہے لیکن صبح کا سورج کچھ جھلملاتا ہوا اور کچھ لرزتا ہوا سا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پانی میں ہو۔ معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان دونوں باتوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ معشوق نے صبح کو شراب پی تو اس کا چہرہ برافروختہ ہوگیا۔ پھر معشوق گھر سے باہر نکلا تو دیکھنے والوں (والے) کو ایسا لگا کہ سورج کا کچھ جھلملاتا ہوا سا اور لرزتا ہوا سا ہونا شرم کے باعث ہے۔ یعنی ایسا لگا کہ سورج کے چہرے کی بھڑکتی ہوئی چمک شرمندگی کے پسینے کے باعث جھلملاہٹ اور لرزش اور سرخی میں تبدیل ہوگئی ہے۔ اس تعبیر کی رو سے سورج کا شرمندہ ہونا واقعی نہیں ہے بلکہ دیکھنے والوں (والے) کے عندیے میں ہے۔ حقیقت جو کچھ بھی ہو لیکن جو کوئی بھی معشوق کو دیکھ کر سورج کو دیکھتا ہے وہ یہی سمجھتا ہے کہ سورج کو شرم آگئی ہے اور وہ پسینے پسینے ہورہا ہے اور یہ واقعہ صرف آج کے دن کا ہے یعنی آج صبح کو ایسا ہوا۔

2. صبح کو سورج کا رنگ فطری طور پر سرخی مائل نارنجی ہوتا ہے، لیکن صبح کا سورج کچھ جھلملاتا اور لرزتا ہوا سا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پانی میں ہو۔ معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان باتوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ جب معشوق شراب پی کر برافروختہ چہرہ لیے باہر نکلا تو اس کے حسن کو دیکھ کر سورج شرم سے عرق آلود ہوگیا اور وہ کچھ سرخی مائل جھلملاتا اور کچھ لرزتا سا نظر آنے لگا۔ یعنی صبح کے سورج کی لالی اور اس کی روشنی میں لرزش اور جھلملاہٹ فطری نہیں ہے بلکہ شرم کے پسینے کی وجہ سے ہے اور شرم اسے اس لیے آئی کہ معشوق اس سے حسین تر ہے۔ یعنی اس بیان کی رو سے یہ واقعہ ہر روز پیش آتا ہے اور صورت حال یہ نہیں ہے کہ ''گویا سورج شرم سے عرق آلود ہے'' بلکہ یہ ہے کہ ''سورج بے شک اور فی الحقیقت شرم سے عرق آلود ہے۔''

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث کے بارے میں یہ دونوں بیانات وجودیاتی نوعیت کے ہیں۔ یعنی ان میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ شعر کن باتوں پر قائم کیا گیا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ وہ باتیں صرف اس شعر سے متعلق ہیں۔ یہ بیانات کسی اور شعر کے بارے میں نہیں ہوسکتے چاہے ان میں بھی معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ کیوں نہ دی گئی ہو۔

3. شرم میں زمان اور فعل دونوں کی نسبت سے کئی طرح کے توازن قائم کیے گئے ہیں۔ ایک طرح سے دیکھیے تو دونوں مصرعوں میں الگ الگ صورت حال نظر آتی ہے۔ یعنی ایک طرف تو یہ ممکن ہے کہ سورج اپنے آپ ہی شرمندہ ہو رہا ہو کہ آج پھر معشوق کے برافروختہ چہرے کا سامنا ہوگا۔ دوسری طرح سے دیکھیے تو مصرع ثانی میں جو ہو رہا ہے وہ اس فعل کا نتیجہ ہے جو مصرع اول میں سرزد ہوا۔ افعال میں توازن یہ ہے کہ معشوق تو شراب میں ڈوبا اور سورج عرق میں غرق ہوا۔ دوسرا توازن یہ ہے کہ سورج پہلے ڈوبا (عرق میں) پھر نکلا (افق پر)۔ تیسرا توازن یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں 'نکلا' کے الگ الگ معنی ہیں۔ معشوق نکلا یعنی باہر آیا اور سورج نکلا یعنی طلوع ہوا۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے اس کا بھی فوری تعلق اس سوال سے ہے کہ شعر میں کیا ہو رہا ہے؟ یہ بات بھی واضح ہے کہ جو کہا گیا ہے اس کا اطلاق صرف اسی شعر پر ہو سکتا ہے اور اس سے کوئی عمومی نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا، لیکن اب کچھ مزید اقوال دیکھیے:

4. اس شعر میں جس معشوق کا ذکر کیا گیا وہ شراب پینے والا امرد ہے بلکہ یوں کہیں کہ وہ امرد ہے اور شراب بھی پیتا ہے اور چوں کہ وہ امرد ہے لہٰذا اس شعر کا متکلم (اگر متکلم کو عاشق فرض کیا جائے) کوئی عورت نہیں ہے۔

5. وہ صرف امرد ہی نہیں، بازاری شخص ہے، یا بازاروں میں پھرنے والا فرد ہے، لہٰذا ممکن ہے وہ امرد نہ ہو زن بازاری ہو۔ اس صورت میں بھی متکلم (عاشق) عورت نہیں ہو سکتا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اقوال نمبر 4 اور 5 کی کیفیت شروع کے تینوں بیانوں سے بالکل مختلف ہے، حالاں کہ یہ بھی تعبیری بیانات ہی ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ نمبر 4 اور نمبر 5 میں اس صورت حال سے کچھ نتیجے نکالے گئے ہیں جن کا شعر کے معنی سے تعلق تو ہے لیکن یہ نتیجے ہمیں اس بات کے بارے میں کچھ اطلاع نہیں دیتے کہ شعر کن بنیادوں پر قائم کیا گیا ہے۔ یعنی معشوق کا اوباش ہونا یا امرد ہونا یا دونوں ہونا یا زن بازاری ہونا یا ان میں سے کچھ بھی نہ ہونا۔ ان باتوں سے شعر پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ معشوق کوئی بھی ہو، شعر کا مقدمہ اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ معشوق کی خوبصورتی کے سامنے سورج ماند پڑ جاتا ہے اور معشوق کے سامنے باہر نکلتے اسے شرم آنے لگتی ہے۔ نمبر 4 اور 5 سے ہمیں کچھ معلومات یا یوں کہیں کہ کچھ علم حاصل ہوتا ہے جس کی روشنی میں ہم شعر زیر بحث کی طرح کے دوسرے فن پارے کی روشنی میں ایسے نتیجے نکالیں

جو بظاہر درست ہوں، یا واقعی درست ہوں لیکن عمومی ہوں اور جن کا براہ راست تعلق فن پارے کے وجود سے نہ ہو (یعنی جن کے بغیر بھی فن پارہ بطور فن پارہ قائم ہوسکتا ہو) تو ایسے نتائج اور ان سے متعلق بحث کو تنقید کے زمرے میں رکھا جانا بہتر ہوگا۔ مزید دیکھیے:

6. معشوق کے امرد یا زن بازاری ہونے کی وجہ یہ ہے کہ یہ شعر جس زمانے اور جس سماج کی پیداوار ہے اس زمانے میں عورتیں پردے میں رہتی تھیں لہٰذا عشق کرنے کے لیے صرف امرد اور زنان بازاری ہی نصیب تھیں۔ شعر زیر بحث میں معشوق کا شرابی ہونا اور بازاروں میں کھلے بندوں پھرنا اس کے زن بازاری ہونے پر دال ہے اور اس کے بارے میں مذکر کے صیغے استعمال کر کے شاعر نے ظاہر کر دیا ہے کہ یہ بھی امکان ہے کہ معشوق زن بازاری نہیں بلکہ اوباش قسم کا امرد ہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مندرجہ بالا کلام میں ہم تعبیر کی حد سے باہر نکلتے اور تنقید کی مملکت میں داخل ہوتے نظر آتے ہیں بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اب ہم تعبیر کو خیر باد کہہ چکے ہیں اور تنقید لکھ رہے ہیں اور سچ تو یہ ہے کہ ہم ادبی تنقید بھی نہیں، سماجی تنقید لکھ رہے ہیں۔ یعنی یہاں جو کچھ کہا جارہا ہے وہ بظاہر تو شعر فہمی میں ہماری امداد کے لیے ہے لیکن درحقیقت شعر سے اس کا کوئی بنیادی یا سچا تعلق نہیں۔ اس بات سے فی الحال ہم کوئی غرض نہ رکھیں گے کہ قول نمبر چھ میں تاریخی یا/اور ادبی سچائی ہے کہ نہیں۔ اغلب ہے کہ بالکل نہیں ہے لیکن اس وقت یہ معاملہ ہماری بحث سے خارج ہے۔ اس وقت اتنا کہنا کافی ہے کہ تعبیر اور تنقید کے نام پر ہمیں بہت سی غیر تنقیدی باتیں سننی اور کہنی پڑتی ہیں۔ یہ تمام تنقید کا اور بالخصوص اردو تنقید کا المیہ ہے۔

7. معشوق کا زن بازاری/امرد/شرابی/اوباش ہونا ہماری شاعری کی اخلاقیات پر بدنما دھبہ ہے۔ ایسے ہی اشعار کی بنا پر ہماری شاعری بدنام ہے اور ایسے ہی اشعار کی بنا پر لوگوں کو یہ کہنے کا موقع ملتا ہے کہ اردو شاعری کے معاملات طوائفوں کے معاملات سے آلودہ ہیں۔

ہم اس بحث کو یہاں نہ اٹھائیں گے کہ بیان نمبر 7 میں کچھ سچائی ہے کہ نہیں، فی الحال اتنا کہنا کافی بلکہ ضروری ہے کہ بیان نمبر 7 میں ہم تعبیر کے دائرے سے بالکل باہر نکل گئے ہیں اور سستے قسم کے معلم اخلاق کے روپ میں جلوہ گر ہیں۔ لیکن لطف یہ ہے کہ ہمارا یہ بیان بھی تنقیدی قول کہلاتا ہے یا تنقیدی قول کہلائے گا۔ اور لطف یہ بھی ہے کہ نمبر 7 پوری طرح عمومی بیان ہے لہٰذا اس کا اطلاق شعر زیر بحث کی طرح کے اور بھی فن پاروں پر ہوسکتا ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے اس کی روشنی میں حسب ذیل باتیں کہی جاسکتی ہیں:

وہ تعبیری فقرے جو کسی فن پارے کے طرز وجود کے بارے میں ہمیں کچھ بتاتے ہیں یعنی ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ یہ فن پارہ کن بنیادوں اور کن اصولوں پر قائم ہے، انھیں ہم ادبی یا وجودیاتی بیانات کہیں گے۔ کچھ تعبیری اقوال ایسے ہیں جن میں فن پارے کی تعبیر تو ہوتی ہے لیکن پھر اس تعبیر کی روشنی میں کچھ عمومی نتائج نکالے جاتے ہیں۔ ایسے اقوال کو ہم فلسفیانہ یا علمیاتی کہیں گے۔ اس قسم کے اقوال میں وہ کیفیت زیادہ ہوتی ہے جسے تنقید کہا جاتا ہے کیوں کہ وہ زیادہ تر عمومی انداز کے ہوتے ہیں۔ عمومی نتائج اپنی فطرت ہی کے اعتبار سے ایسے ہوتے ہیں کہ انھیں فن پارے کی فنی حیثیت سے سروکار بہت کم ہوتا ہے۔ ایک آخری بات یہ ہے کہ عمومی نتائج نکالنے کی گنجائش ان فن پاروں میں زیادہ ہوتی ہے جن میں بیانیہ کا عنصر معتد بہ ہو، یا غالب ہو۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن پارے کے بارے میں کچھ تعبیری تحریریں ایسی ہوں گی جو فن پارے کی ادبی وجودی حیثیت کے بارے میں اظہار خیال پر زیادہ ترجمی ہوں گی اور کچھ تعبیری تحریریں ایسی ہوں گی جن میں فن پارے کی فلسفیانہ یعنی علمیاتی حیثیت پر زیادہ کلام کیا گیا ہوگا۔ اگر ہم اپنی پہلی مثال کو دھیان میں لائیں تو ہم دیکھ سکیں گے کہ فیض کی نظم ''صبح آزادی'' کے بارے میں سردار جعفری کے اقوال کی نوعیت علمیاتی ہے۔ اس بات کی شکایت کے بعد کہ فیض نے اس نظم میں ''استعاروں کے پردے'' ڈال دیے ہیں، نظم کا آخری مصرع نقل کر کے سردار جعفری نے لکھا:

> ''یہ بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں... ڈاکٹر ساورکر اور گاڈسے بھی یہی کہتے ہیں کہ وہ انتظار تھا جس کا وہ یہ سحر تو نہیں کیوں کہ اکھنڈ ہندوستان نہیں ملا جسے وہ بھارت ورش اور آریہ ورت بنانے والے تھے... پوری نظم میں اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل... (نظم میں) سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی، غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔''

خلیل الرحمٰن اعظمی نے صحیح لکھا ہے کہ سردار جعفری کے یہ اقوال ''شعر و ادب پر ترقی پسند اصولوں کے میکانکی اطلاق کا ایسا نادر اور حیرت انگیز نمونہ ہیں جس کی مثال اردو تنقید کے سرمائے میں نہیں ملتی''۔ لیکن یہ معاملہ صرف ترقی پسند تنقیدی اصولوں کے میکانکی اطلاق کا نہیں ہے۔

اصل معاملہ یہ ہے کہ فن پارے کے بارے میں علمیاتی بیانات مرتب کرنے میں مزہ تو بہت آتا ہے لیکن جیسا کہ ہم اوپر میر کے شعر کے حوالے سے دیکھ چکے ہیں ایسے حالات میں یہ خطرہ بھی ہمیشہ لاحق رہتا ہے کہ ہم تعبیر کے میدان سے نکل کر تنقید کے دائرے میں داخل ہوں گے اور پھر وہاں سے جست لگا کر سماجی اور سیاسی فلسفہ طرازی کی بھول بھلیاں میں گم ہو جائیں۔

میر کا مشہور شعر ہے:

اے آہوان کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسی کی تیغ کسی کے شکار ہو

(دیوان چہارم)

اس شعر کی تعبیر میں وجودیاتی اقوال بروئے کار لائے جائیں تو کہا جائے گا کہ آہوان کعبہ سے مراد وہ لوگ ہیں جو محفوظ زندگی گزارتے ہیں اور جن کے دل دردمندی سے خالی ہیں خواہ وہ اتنے ہی مقدس کیوں نہ ہوں جتنے کہ کعبہ کے آہو ہوتے ہیں کہ جنھیں کوئی ہاتھ نہیں لگا سکتا۔ محفوظ اور درد سے خالی زندگی گزارنے والے ان لوگوں کی زندگی بے فائدہ ہے بلکہ زندگی ہی نہیں ہے۔ انھیں چاہیے کہ حرم کا محفوظ علاقہ، یعنی اپنی بے خوف وخطر زندگی چھوڑیں۔ ان کو ضرور ہے کہ وہ کسی طرح اپنے دل میں دردمندی پیدا کریں اور دل کو دردمند بنانے کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اپنا دل کسی کو ہار دیں۔

انھیں خطوط پر مزید اظہار خیال یوں ہوگا کہ یہ شعر جس تہذیب اور جس تصور کائنات کا پروردہ ہے وہاں کامیابی اور خاص کر دنیاوی کامیابی کچھ معنی نہیں رکھتی۔ اس تہذیب کا تقاضا تھا کہ انسانوں کے دل میں وہ نرمی اور حلیمی اور گداز اور شکستگی ہو جو انھیں ایک طرف تو انسان دوستی کے لائق بنائے اور دوسری طرف ان کے دل اور ان کے باطن کو حقیقت عالیہ کے جلووں کو حاصل کرنے کے قابل بنائے۔ مزید یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس شعر میں جس طرح کی کائنات کا نقشہ پیش کیا گیا ہے اس میں اپنے حسن یا اپنے مواہب یا اپنے اکتسابات پر فخر کرنا (اینڈنا) اعلیٰ درجے کے فرد کی صفت نہیں ہے۔ اگر غرور کرنا ہی ہو تو تب غرور کرے جب دل کو درد سے بھر لیا ہو۔ مزید یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر نے اسی خیال کو ذرا مختلف پہلو سے یوں لکھا ہے:

کب تھی یہ بے جرأتی شایان آہوئے حرم
ذبح ہوتا تیغ سے یا آگ میں ہوتا کباب

(دیوان اول)

مندرجہ بالا شعر میں محفوظ زندگی گزارنے والا اینڈتا اکڑتا نہیں اور نہ غرور کرتا ہے، وہ بے جرأت ہے، یعنی اینڈنے والے آہو سے بھی بدتر ہیں کیوں کہ اینڈنے والے آہو کو اپنی وقعت تو معلوم ہے۔ بے جرأت آہو کو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ ہے کیا۔ اسی لیے بے جرأت آہوئے حرم کے لیے سخت تر انجام تجویز کیا جارہا ہے۔ اس کے بارے میں کہا جارہا ہے کہ اسے تو تیغ سے ذبح ہونا یا آگ میں کباب ہونا چاہیے تھا۔ اینڈنے والے آہو کے لیے یہی کافی ہے کہ اس کا غرورِ زیست ٹوٹے۔

آل احمد سرور نے دیوان چہارم کے شعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

"انسانیت کے لیے میر نے اپنے زمانے کے مروج اصطلاح عشق سے کام لیا ہے جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد یا مشن سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لیے ایک روشنی بن جاتی ہے۔"

ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے اقوال وجودیاتی منطقے سے باہر نکل علمیاتی منطقے میں داخل ہورہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ شعر کی تہذیبی اصطلاحوں کو فلسفیانہ یا سیاسی معنی دے رہے ہیں۔ یہ درست ہے کہ جو معنی انھوں نے بیان کیے ہیں وہ شعر زیر بحث ہی سے برآمد ہوتے ہیں۔ ان کے بیان کردہ معنی اور ہمارے بیان کردہ معنی میں کچھ زیادہ فاصلہ نہیں، شرط صرف یہ ہے کہ آپ میر کی غزل کے شعر کو تمثیل یعنی allegory فرض کرلیں۔ تمثیل میں ہم سے توقع کی جاتی ہے کہ ہم ایک ایک شے (جو کبھی کبھی کسی تجربے یا احساس یا کیفیت کا نام ہوتی ہے، مثلاً 'مسافر' یا 'حوصلہ') کو دوسری شے کا قائم مقام سمجھیں۔ یہاں سرور صاحب 'آہوان کعبہ' کو 'روزمرہ زندگی کا مفاد پرست انسان' اور 'تیغ کھانے، شکار ہونے' کو 'عشق' اور خود 'عشق' کو 'بڑے مقصد یا مشن' کی تمثیل قرار دے رہے ہیں۔ لیکن اب بہت بڑا فرق یہ ہے کہ سرور صاحب کی تعبیر کی روشنی میں میر اٹھارہویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب کے اردو شاعر کی جگہ بیسویں صدی کے عینیت پسند (idealist) شاعر معلوم ہوتے ہیں۔

سرور صاحب کا طریق کار ہمیں جس نتیجے تک پہنچاتا ہے وہ شعر کے تہذیبی چوکھٹے کے باہر سہی لیکن وہ شعر کے ساتھ بے انصافی نہیں کرتا کیوں کہ جو نتیجہ انھوں نے نکالا ہے وہ شعر کے لسانی اور استعاراتی چوکھٹے کے باہر نہیں ہے۔ اس نکتے کی مزید تفصیل کے لیے میر کا حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو:

ناچار ہو چمن میں نہ رہیے کہوں ہوں جب
بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل

(دیوان سوم)

یہاں پہلی بات یہ کہنی ہے کہ ایک دن اچانک مجھے خیال آیا کہ یہاں 'برائے گل' قسمیہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جس طرح ہم 'برائے خدا' کہتے ہیں اسی طرح بلبل 'برائے گل' کہہ رہی ہے۔ لیکن یہ خیال مجھے 'شعر شور انگیز' لکھنے کے مدتوں بعد آیا۔ رومن یاکبسن کا اسی طرح کا ایک واقعہ میں شروع میں درج کر چکا ہوں۔ میرا گمان یہ ہرگز نہیں کہ مجھ میں اور رومن یاکبسن میں کوئی مشابہت ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ فن پارے کے طرز وجود کے بارے میں غور وخوض کے امکانات شاید کبھی ختم نہیں ہوتے۔ اس کے برخلاف فن پارے کے بارے میں فلسفیانہ یعنی علمیاتی اقوال کی حد بہت جلد آ جاتی ہے۔

میر کے اس شعر کا وجودیاتی بیان حسب ذیل ہوگا:

(1) متکلم کو چمن میں ناچاری محسوس ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں ناچاری کی حالت میں چمن میں نہ رہوں گا۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں برائے گل کچھ دن اور رہ لو۔

(2) متکلم دیکھتا ہے کہ بلبل ناچاری کی حالت میں چمن میں ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بلبل چمن ہی میں رہے اور بحال زار نہ رہے۔ وہ بلبل کی حالت میں سدھار لانا چاہتا ہے لیکن اسے کامیابی نہیں ہوتی۔ اب وہ ناچار ہو کر بلبل سے کہتا ہے کہ اس حال میں تو چمن میں نہ رہ۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن برائے گل رہ لوں گی۔

(3) متکلم دیکھتا ہے کہ بلبل ناچاری کی حالت میں چمن میں ہے۔ وہ بلبل سے کہتا ہے کہ ناچار ہو کر چمن میں نہ رہ۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن برائے گل رہ لوں گی۔

(4) متکلم اور بلبل دونوں ناچار ہیں۔ ناچاری سے تنگ آ کر متکلم کہتا ہے کہ آؤ ہم دونوں یہاں سے چلے چلیں۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن برائے گل رہ لیں۔

(5) 'برائے گل' کا فقرہ حسب ذیل معنی رکھتا ہے:

1 گل کی خاطر، یعنی بلبل (یا متکلم) اگر چمن کو چھوڑ دیں تو گل کی خاطر شکنی ہوگی۔ لہٰذا گل کی خاطر کچھ دن اور چمن میں رہ لیں۔

2 گل کے انتظار میں۔ یعنی ابھی گل آیا نہیں ہے لیکن آ بھی سکتا ہے۔

3 گل کو دیکھتے رہنے کی خاطر، یعنی ناچاری اور زاری ہے تو کیا ہوا، گل کو دیکھ تو سکتے ہیں، اس کا قرب تو حاصل ہے، تقرب نہ سہی۔

4 قسمیہ، یعنی متکلم کو بلبل قسم دیتی ہے کہ برائے گل کچھ دن اور ٹھہر جاؤ۔ یا قسم کھا کر کہتی ہے کہ گل کی قسم، ابھی کچھ دن اور رہوں گی۔

ظاہر ہے کہ یہ شعر عشق میں مصائب اور ابتلا کے باوجود ثابت قدمی اور رجا، معشوق سے دلی لگن اور اپنی حالت کو سدھارنے کے جذبے کو انتہائی شور انگیز اور بڑی حد تک ڈرامائی انداز میں پیش کرتا ہے۔

علمیاتی تعبیر (1)

اب اسی شعر کو ترقی پسند نظریے کی روشنی میں پڑھیں، یا اسے عوامی انقلاب کے تصورات کا حامل قرار دینا چاہیں تو حسب ذیل ہوں گے:

(1) شعر میں متکلم کوئی نہیں، شاعر خود متکلم ہے۔ میر تقی میر شاعر کا ذہن انقلاب پسند اور انسان دوست تھا۔ میر ہمیں اس شعر کے ذریعہ انقلابی جد و جہد میں سرگرم رہنے اور نامساعد حالات کے باوجود انقلابی آدرش سے وفاداری قائم رکھنے اور نامساعد حالات کو بدلنے کی سعی کرتے رہنے کی تلقین کر رہے ہیں۔

(2) 'چمن' سے مراد ہے میدان عمل، مثلاً وطن عزیز جہاں انقلاب برپا کرنے کی سعی کی جارہی ہے۔

(3) 'گل' سے مراد ہے انقلابی آدرش، یا انقلاب کا لمحہ۔

(4) 'بلبل' سے مراد ہے انقلابی، یا انقلاب پسند عوام کا نمائندہ جو جد و جہد انقلاب میں مصروف ہے۔

(5) 'چمن میں نہ رہیے' سے مراد ہے انقلابی جد و جہد میں تھک ہار کر بیٹھ جانا۔

(6) 'ناچار ہو کر' رہنے سے مراد ہے سامراجی یا بیرونی یا غیر منصف اقتدار کے ہاتھوں مجبور و محکوم رہنا۔

(7) 'کہوں ہوں جب' کا فاعل انقلابی ہیرو (بلبل) کا ساتھی ہے جو ہمت چھوڑنے پر مائل ہے۔

علمیاتی تعبیر (2)

میر کے شعر کی ایک تعبیر حسب ذیل انداز میں بھی ہو سکتی ہے۔ اگر علمیاتی تجزیہ اول کو کسی

سیاسی اور سماجی نقطۂ نظر کا اظہار کہا جائے تو علمیاتی تجزیہ دوم کو سماجی، سیاسی، نفسیاتی اور انسانیاتی (anthropological) تصورات کا حامل کہا جا سکتا ہے:

(1) سترہویں صدی تک کے کچھ شعرا کی کچھ غزلوں کو چھوڑ کر اردو غزل میں معشوق کی جنس عام طور پر واضح نہیں کی جاتی۔ یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ معشوق طبقہ اناث ہی سے ہوگا بشرطیکہ کھلے ہوئے شواہد اس کے خلاف نہ ہوں۔ عاشق کو تقریباً ہمیشہ مرد قرار دیتے ہیں۔ مگر بلبل اور گل پر مبنی شعروں میں صورت حال برعکس ہے۔ 'بلبل' عاشق ہے اور وہ مونث ہے۔ 'گل' معشوق ہے اور وہ مذکر ہے۔ مرد عاشق اور غیر متعین معشوق پر مبنی غزل میں معشوق کو تقریباً ہمیشہ سنگ دل یا ناممکن الحصول یا بے وفا، عاشق کے حال سے بے پروا دکھایا جاتا ہے۔ توقع کی جاسکتی تھی کہ معشوق کی جنس بدل جانے کی صورت میں اس کا کردار بھی بدل جانا چاہیے تھا لیکن شعر زیر بحث میں معشوق کو حسب معمول سنگ دل نہیں تو بے پروا ضرور دکھایا گیا ہے۔ یعنی بلبل کی تقدیر میں دکھ بھوگنا ہی لکھا ہے۔ پدری اور مرد محکوم معاشروں سے ہم اور کیا توقع کر سکتے ہیں۔ عاشق اگر مرد ہے تو اس کا معشوق (جو عموماً عورت ہوگا) اپنے عاشق کے ساتھ ہر طرح کا برا سلوک کرتا ہے یا پھر وہ عاشق سے اتنے فاصلے پر ہوتا ہے کہ اس کی ایک جھلک بھی محال ہو جاتی ہے۔ یعنی ایسے اشعار میں عورت کو نا منصف اور منفی کردار کا حامل دکھایا جاتا ہے۔ اب جب معشوق بے شک مرد ہے اور عاشق بے شک عورت تو بھی عورت ہی مورد جور ٹھہرتی ہے، لہٰذا اردو غزل کا مزاج عورت دشمنی کا نہیں تو عورت مخالفت کا ضرور ہے۔

(2) اگر 'برائے گل' کا فقرہ قسمیہ ہے جیسا کہ نحو اور محاورہ کی رو سے بالکل ممکن ہے تو 'گل' کی قسم دینا یا کھانا گویا 'گل' معشوق ہی نہیں خدا بھی ہو، ہندوستانی سماج کی رسم کے عین مطابق ہے جہاں عورت کو تعلیم دی جاتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کو اپنا 'مجازی خدا' یا 'پران ناتھ' یا 'سرتاج' یا 'پتی' یا 'وارث' کہے۔ اس تعبیر کی رو سے اردو غزل کا مزاج اور بھی پدری اور مرد مرکوز ٹھہرتا ہے۔

یہاں اولین اہم بات یہ ہے کہ شعر کی مندرجہ بالا دونوں تعبیرات اپنی اصل کے لحاظ سے افلاطونی ہیں لیکن دونوں ہی کو شعر کے محاسن سے کوئی علاقہ نہیں۔ ان تعبیروں کے بنانے والے کو شاید اس بات کا احساس بھی نہیں کہ شعر میں کئی اور معنی ہو سکتے ہیں یا شعر کی ڈرامائیت، شور انگیزی، نغمگی، روانی، مکالمے کی برجستگی وغیرہ بھی ایسی چیزیں ہیں جن پر توجہ صرف ہو سکتی ہے۔ تعبیر

اول کے بنانے والے کی نظر میں شعر کا یہی حسن کافی ہے کہ اس میں عوامی انقلاب کے بارے میں بہت ہمت انگیز اور ولولہ خیز باتیں کہی گئی ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس، اس تعبیر کے مرتبہ کرنے والے کو اس بات سے بھی کوئی غرض نہیں کہ اس تعبیر کی روشنی میں میر اٹھارہویں صدی کی ہند اسلامی صدی کی ہند اسلامی تہذیب کے اردو شاعر کی جگہ بیسویں صدی کے انقلاب پسند یا بنیادی تبدیلی پسند (radical) شاعر معلوم ہوتے ہیں۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ مندرجہ بالا تعبیریں ان تمام تعبیر کنندگان کے لیے کافی اور مناسب ہیں جو فن پارے کی تعبیر و تنقید کو فن پارے کا علمیاتی مسئلہ قرار دیتے ہیں، یعنی جن کی نظر میں نقاد کا فرض یہ ہے کہ وہ اس فلسفیانہ، سماجی یا سیاسی پیغام کو تلاش اور آشکار کرے جو فن پارے میں ظاہر یا مخفی طور پر موجود ہے۔ یہ بات غیر اہم ہے کہ جو نقاد کسی فن پارے میں فلسفیانہ، سماجی یا سیاسی، یعنی علمیاتی مافیہ تلاش کر رہا ہے، خود اس کے معتقدات کیا ہیں۔ مثال کے طور پر بلبل اور چمن کی جو تعبیر اوپر تعبیر اول کے طور پر بیان ہوئی اس کی رو سے شعر کا اصل مافیا انقلاب کے لیے جدوجہد ہے اور ضروری نہیں کہ یہ جدوجہد صرف مارکسی یا اشتراکی انقلاب (سردار جعفری کی اصطلاح میں عوامی انقلاب) کے لیے ہو۔ وہ اسلامی انقلاب، چینی انقلاب، فلسطینی انقلاب کوئی بھی انقلاب ہو سکتا ہے جس کی تمثیل (allegory) اس شعر میں ہے۔ سردار جعفری نے فیض کی نظم 'صبح آزادی' کے بارے میں غلط نہیں کہا تھا کہ ایسی نظم تو مسلم لیگی، مہا سبھائی، کوئی بھی کہہ سکتا ہے۔ سردار جعفری کے اس قول میں بہت بڑا تنقیدی نکتہ پنہاں ہے کہ فن پارے کا سیاسی مافیا کسی بھی شخص کے لیے کارآمد ہو سکتا ہے اگر وہ اسے اپنے کام میں لانا چاہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر زیرِ بحث کی تعبیر دوم تانیثی نقطۂ نظر سے مرتب کی گئی ہے۔ تانیثی نظریات کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں لیکن تانیثی فکر کا پہلا مقدمہ یہ ہے کہ کسی متن یا فن پارے کو عورتیں جس طرح پڑھتی ہیں، مرد اس طرح نہیں پڑھ سکتے۔ کسی متن یا فن پارے میں بہت سی ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کے وجود کا احساس بھی مرد کو نہیں ہوتا اور عورتوں کے لیے وہ آئینہ ہوتی ہیں کیوں کہ مردوں کے خیال میں صنفی آویزش (gender conflict) کوئی شے نہیں ہے۔ اسی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ عورت کے بنائے ہوئے فن پاروں کے بھی تمام مضمرات کو مرد نہیں سمجھ سکتے کیوں کہ عورت جس طرح سے دنیا کو دیکھتی ہے اس طرح کا احساس اور تجربہ مرد کو نہیں ہو سکتا۔ ہم لوگ تعلیمی نصابات میں مدتوں سے غزل پڑھا رہے ہیں اور پڑھنے والوں

میں لڑکیاں لڑکے دونوں ہوتے ہیں لیکن یہ خیال کسی کو نہیں آتا کہ غزل میں تذکیر و تانیث کی آویزشوں (gender conflicts) کے پہلو ہو سکتے ہیں۔ مگر یہ بات بھی ہم پر واضح رہنی چاہیے کہ تانیثی مطالعات بھی علمیاتی نوعیت کے ہیں اور فنی محاسن سے لطف اندوزی یا ان کا تجزیہ، نہ تو تانیثی نقاد کا کوئی اہم سروکار ہے اور نہ کسی بھی ایسے نقاد کا جس کی اولین دلچسپی فن پارے میں ظاہر یا مخفی پیغام سے ہو۔ لیکن ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ جہاں تعبیر (اول) کی رو سے میر کی تاریخی اور تہذیبی شخصیت کو بیسویں صدی میں منتقل کر دیا گیا ہے وہاں تعبیر (دوم) کی رو سے میر اپنے ملک، اپنی صدی اور اپنی تہذیب میں قائم رہتے ہیں۔ یعنی تانیثی تصورات جادو کی چھڑی نہیں ہیں کہ فن پارے پر تانیثی تصورات کا اطلاق کر کے ہم اس کے داخلی خدوخال ہی بدل ڈالیں۔

علمیاتی قرأت کی مجبوریاں

ادبی تخلیقات کے مطالعے میں وجودیاتی مباحث کو مقدم رکھنے والوں کے سامنے حیص بیص یا مخمصے یعنی dilemma کے کئی مواقع بھی آتے ہیں۔ میں نے اوپر شروع میں لکھا ہے کہ علمیاتی نتائج کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ انھیں فن پارے کی فنی حیثیت سے سروکار بہت کم ہوتا ہے۔ لیکن علمیاتی بیانات میں کچھ ایسا چٹخارا بھی ہوتا ہے کہ کم ہی نقاد اس کی چینک سے بچ سکتے ہیں۔ عمومی علمیاتی نتائج نکالنے کی گنجائش ان فن پاروں میں زیادہ ہوتی ہے جن میں بیانیہ کا عنصر معتبد ہو، یا غالب ہو۔ اور چوں کہ تخلیقی ادب میں بیانیہ اکثر موجود ہوتا ہے، لہٰذا علمیاتی موشگافیاں نکالنے کے مواقع بھی قدم قدم پر مہیا رہتے ہیں۔ اور جب افسانے یعنی فکشن کی تعبیر یا تنقید کرنے بیٹھتے ہیں تو ہمارا مخمصہ ہماری مجبوری بن جاتا ہے۔

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ بیانیہ چاہے جتنا بھی خیالی اور غیر واقعی ہو، اس کی تعبیر ہمیں دنیا کے حقیقی اور واقعی قضایا کی طرف کھینچے ہوئی لے جاتی ہے۔ بیانیہ کو انسانی دنیا میں کچھ ایسا مرتبہ حاصل ہے کہ اسے پڑھتے وقت ہمیں بار بار پوچھنا پڑتا ہے کہ اس واقعے کی، اس منظر کی، اس کردار کی معنویت انسانی دنیا کے لحاظ سے کیا ہے؟ فلاں بات اس طرح کیوں انجام پذیر ہوئی، اس طرح کیوں نہ ہوئی؟ فلاں کردار نے فلاں قدم کیوں اٹھایا اور اس کے برخلاف کیوں نہ کیا؟ یہ کردار اس قدر دلکش ہوتے ہوئے بھی ہمیں وثوق انگیز کیوں نہیں لگتا؟ یہ کردار اتنا برا ہوتے ہوئے بھی اتنا دلکش کیوں ہے؟ وغیرہ۔ لہٰذا فکشن کے معبر اور نقاد کی مجبوری ہے کہ وہ جس بھی فکشن پر اظہار خیال کرے

اس کے سماجی یا سیاسی معنی کو بھی معرض بحث میں لائے۔ فکشن کی ایک بڑی قوت یہ ہے کہ وہ قاری کو انسانی اور دنیاوی سطح پر گرفت میں لے لیتا ہے۔ لہٰذا فکشن کی تعبیر کو علمیاتی ہونا ہی پڑتا ہے۔

اسی معاملے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ فکشن کی رسائی شاعری اور ڈرامے سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ اس کی ایک مثال چارلس ڈکنس کے ناول ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ مصنف کی موت کے بعد اس کی مقبولیت میں کمی آجاتی ہے۔ ڈکنس کے ناولوں کے بیالس لاکھ چالیس ہزار نسخے فروخت ہوئے۔ اس زمانے میں ٹینی سن (Tennyson) زندہ تھا اور اپنی شہرت کی معراج کمال پر تھا، لیکن کتابوں کی فروخت اور کتابوں کی آمدنی کے باب میں ڈکنس نے پس مرگ بھی ٹینی سن کو بہت پیچھے چھوڑ دیا تھا۔ اور ابھی تو بہترین فروش (best seller) کا دور آنا باقی تھا۔ اندازہ لگایا گیا ہے کہ 1928 آتے آتے جاسوسی اور سنسنی خیز ناول و افسانہ نگار ایڈگر والیس (Edgar Wallace) کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ انگریزی میں شائع ہونے اور فروخت ہونے والی کتابوں سے انجیل کو منہا کر دیا جائے تو بقیہ کتابوں میں ہر چوتھی کتاب ایڈگر والیس کی تھی اور یہ بات اب صرف سنسنی خیز فکشن تک محدود نہیں۔ اب تو انعامات کا زمانہ ہے۔ کسی ناول کو کوئی بڑا انعام مثلاً مین بوکر انعام (Man Booker Prize) یا بین الاقوامی مین بوکر انعام (International Man Booker Prize) یا پولٹزر انعام (Pulitzer Prize) مل جائے تو اس کی فروخت لاکھوں تک پہنچ جاتی ہے۔ نوبل انعام کی تو بات ہی کیا ہے۔ ہم ہندوستانی، اور خاص کر اردو والے ایسی مقبولیت کا تصور نہیں کر سکتے۔ لیکن یہ تو ہم بھی دیکھ سکتے ہیں کہ اردو معاشرے میں عمومی طور پر قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور عبداللہ حسین کا نفوذ ان کے معاصر شعرا سے بڑھ کر ہے۔ اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ منٹو کا کلیات آج سرحد کے دونوں طرف کے شعرا کے کلیات سے زیادہ فروخت ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں، شاعری کے مقابلے میں جلد ترجمہ ہو سکنے کے باعث فکشن کی رسائی جلد از جلد اپنی اصل زبان کے حلقوں سے آگے تک بھی ہو جاتی ہے۔

پڑھنے والوں کے مختلف حلقوں میں بہت زیادہ اور بہت دور تک پھیلنے کی صلاحیت رکھنے کے باعث فکشن میں بیان کردہ واقعات، صورت حالات، اور کردار فوری سطح پر متوجہ اور برانگیخت کرتے ہیں اور پڑھنے والے ان کے بارے میں گفتگو بھی فوری سطح پر کرتے ہیں۔ اب فکشن صرف چند 'پڑھے لکھوں' کی ملکیت نہیں رہ گیا ہے۔ یہ ہمارا مسئلہ ہے کہ علمیاتی سطح پر کلام کرتے وقت بیانیہ فن پارے کے فنی، وجودیاتی نکات سے اپنی وفاداری بھی قائم رکھیں تا کہ فن پارے

کا پورا حق ادا ہو سکے۔ میں یہاں دو بہت مشہور افسانوں پر مختصر تبصرہ کر کے بات ختم کروں گا۔

بڑے گھر کی بیٹی، چھوٹا کردار

'چھوٹا کردار' کہنے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ پریم چند نے اسے چھوٹی طبیعت یا قابلِ اعتراض طینت کا حامل دکھایا ہے۔ 'چھوٹا کردار' کہنے کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کی نظر میں گھر کے اندر عموماً اور سسرال میں یقیناً، عورت کا مرتبہ یہی ہے کہ وہ چھوٹی بن کے رہے۔ بڑے گھر کی بیٹی کی بڑائی اسی میں ہے کہ وہ سب سے دب کر رہے، مار کھائے، پھر بھی سب سے دب کر رہے۔ آنندی کو اس کا دیور ذرا سی بات پر جھلا کر کھڑاؤں کھینچ مارتا ہے۔ پہلے تو جب آنندی نے اس کے طعنے کا جواب ترکی بہ ترکی دیا تو دیور نے ''تھالی اٹھا کر پٹک دی اور بولا، جی چاہتا ہے تالو سے زبان کھینچ لوں۔'' جب آنندی نے کچھ اور جواب دیا تو:

> ''اب نوجوان اجڈ ٹھاکر سے ضبط نہ ہو سکا۔ اس کی بیوی ایک معمولی زمیندار کی بیٹی تھی۔ جب جی چاہتا تھا اس پر ہاتھ صاف کر لیا کرتا تھا۔
>
> کھڑاؤں اٹھا آنندی کی طرف زور سے پھینکا اور بولا۔
>
> ''جس کے گمان پر پھولی ہوئی ہو اسے بھی دیکھوں گا اور تمھیں بھی۔''

آنندی نے ہاتھ سے کھڑاؤں روکا۔ سر بچ گیا مگر انگلی میں سخت چوٹ آئی...... آنندی خون کا گھونٹ پی کر رہ گئی۔''

اس مخمصے کا انفصال یوں ہوتا ہے کہ آنندی اپنے شوہر سے دیور کی شکایت کرتی ہے تو شوہر اپنا گھر الگ کرنے کا تہیہ کر لیتا ہے۔ ادھر دیور بھی بڑے بھائی کی خفگی سے متاثر ہو کر گھر چھوڑنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ آنندی منت سماجت کر کے دونوں کا میل کرا دیتی ہے۔ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے:

''بنی مادھو سنگھ باہر سے آ رہے تھے۔ دونوں بھائیوں کو گلے ملتے دیکھ کر خوش ہو گئے اور بول اٹھے:

> ''بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں۔ بگڑتا ہوا کام بنا لیتی ہیں۔''
>
> گاؤں میں جس نے یہ واقعہ سنا، ان الفاظ میں آنندی کی فیاضی کی داد دی ''بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں۔''

'بڑا مزا اس ملاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر' کی گلابی گرم مسرت کے جوش میں نہ تو افسانہ نگار اور نہ افسانے کا کوئی کردار یہ بتانے کی ضرورت سمجھتا ہے کہ کیا بڑے گھر کی بیٹیاں

ایسی ہی ہوتی ہیں کہ سسرال میں باورچنوں کی طرح کھانا پکاتی ہیں، دیور کے طعن و تعریض سہتی ہیں، دیور کی مار کھاتی ہیں اور سر کے بجائے انگلی نشانہ ہو تو خدا کا شکر بھیجتی ہیں؟ کیا بدسلوکی پر انھیں آزردہ ہونے کا حق نہیں کیوں کہ ان کے ساتھ جو بھی سلوک ہوا سے بد نہیں کہا جا سکتا؟ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے کہ:

> ''ٹھاکر صاحب لڑکے کا غصہ دھیما کرنا چاہتے تھے مگر یہ تسلیم کرنے کو تیار
> نہ تھے کہ لال بہری سے کوئی گستاخی یا بے رحمی وقوع میں آئی۔''

لڑکے کا غصہ دھیما کرنے کی کوشش تو مناسب تھی کیوں کہ لڑکا، لڑکا ہی ہے۔ لیکن باہر کی آئی ہوئی لڑکی کا دل رکھنے اور اسے غیرت کا احساس نہ ہونے دینے کی خاطر کوئی دل جوئی کا کلمہ جھوٹے منھ بھی کہنے کی ضرورت نہیں تھی۔ بڑے گھر کی بیٹیاں وہی بہوئیں کہلائیں گی جو اپنی توہین اور اپنے اوپر تشدد کو گھول کر پی جائیں۔ افسانہ نگار اسے آنندی کی ''فیاضی'' سے تعبیر کرتا ہے۔

افسانہ نگار، یا اس کا کوئی کردار ہمیں یہ بھی نہیں بتاتا کہ اگر بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں جیسی کہ بیان ہوئیں، تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے افسانہ نگار کی نظر میں یہ ایک کائناتی حقیقت ہو کہ بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں یا انھیں ایسی ہی ہونا چاہیے جیسی کہ وہ اس افسانے میں نظر آتی ہیں۔ یا ممکن ہے افسانہ نگار کا خیال کچھ اور ہو، لیکن اس نے بڑے گھر کی بیٹی کا متذکرہ بالا روپ یہ سمجھ کر پیش کیا ہو کہ میرے قاری اسی روپ کو پسند کریں گے۔

مندرجہ بالا نتائج تک پہنچنے کے لیے ہمیں تانیثی خیالات کا حامل ہونا ضروری نہیں۔ کوئی بھی بشر دوست، منصفی میں یقین رکھنے والی قرأت ہمیں انھیں نتیجوں تک لے جائے گی۔ یہ ضرور ہے کہ تانیثی تصورات پر کوئی بنیادی کتاب مثلاً کیٹ ملٹ (Kate Millet) کی کتاب (Sexual Politics) اور وہ بھی نہ سہی تو ورجینیا وولف (Virginia Woolf) کی چھوٹی سی کتاب (A Room With a View) پڑھ لیے جانے کے بعد ہماری توجہ پدری سماج کے بعض بالکل سامنے کے پہلوؤں کی طرف ذرا فوری طور پر منعطف ہونے لگی ہے۔ لیکن دل چسپ بات یہ ہے کہ اگر چہ یہ تجزیہ ہمیں افسانے کی خوبی یا خرابی کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا لیکن ہم اسے خراب ہی افسانہ کہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں یہ بات ناگوار گزرتی ہے کہ افسانہ نگار نے عورت ذات کی بڑائی اس بات پر محمول رکھی ہے کہ وہ اپنے وجود کو مرد کے استبداد کا محکوم رکھے۔ معلوم ہوا ہے کہ افسانہ (یا بیانیہ) فنی اعتبار سے اچھا، یا برا، جیسا بھی ہو، اگر وہ ہمارے معتقدات اور سیاسی

اور سماجی خیالات کو مطمئن نہیں کرتا تو پھر ہم اسے ناپسند ہی کریں گے۔ یہ الگ بات ہے کہ میں 'بڑے گھر کی بیٹی' کو پریم چند کے خراب افسانوں میں شمار کرتا ہوں اور میرے پاس اس کے لیے جو دلائل ہیں وہ سراسر ادبی ہیں۔ ان کی تفصیل میں جانا فی الوقت غیر ضروری ہے، لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ اس افسانے کے وجودیاتی پہلوؤں سے بحث اس کے علمیاتی پہلو پر مؤخر ٹھہرتی ہے۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ چوں کہ مندرجہ بالا تجزیے میں تانیثیت کی ہلکی سی بو ہے لہٰذا اس طریق کار کو ترک کر کے کسی اور تنقیدی نظریے یا کسی اور فکری نظام کی رو سے بھی ہمیں دیکھنا چاہیے کہ افسانہ کیسا ہے، ممکن ہے تب جو نتائج نکلیں وہ کچھ اور ہوں۔

'بڑے گھر کی بیٹی' کا جو تجزیہ ابھی پیش کیا گیا تھا اسے آپ تانیثی کہیں یا 'ثقافتی مطالعات' کی مثال کہہ لیں، زیر بحث افسانے کی حد تک بات ایک ہی رہی ہوگی۔ 'ثقافتی مطالعات' کو انگلستان میں culture studies کہتے ہیں۔ ریمنڈ ولیمز (Raymond Williams) نے مارکس کا لحاظ رکھتے ہوئے اس طریق کار کو (cultural materialism) (ثقافتی مادہ پرستی) کہا تھا۔ یہ نام بھی انگلستان میں کہیں کہیں سنا جا سکتا ہے۔ امریکہ کے محاورے میں اس کو new historicism (نئی تاریخیت) کہہ سکتے ہیں۔ یہ سب ایک ہی طریق کار کے ذرا ذرا مختلف پہلو ہیں۔ تانیثی تنقید کا بھی طریق کار یہاں اکثر چل جاتا ہے۔ لیکن cultural materialism کو ایک طرح کا ڈھیلا ڈھالا ترقی پسند ماڈل کہیں تو اس میں تانیث کی گنجائش نہ نکلے گی۔ بہر حال، ثقافتی مطالعات کہیں یا کچھ اور نام دیں، ان سب کا سروکار فن پارے کے علمیاتی پہلوؤں ہی سے ہوتا ہے۔ ان میں سے بعض لوگ تو صاف صاف کہتے ہیں کہ ہمارے حساب سے 'اعلیٰ' (high) تحریریں، ہر دل عزیز یا کم رتبہ تحریریں، سب برابر ہیں، کیوں کہ ہمارا مطلب تو ان ثقافتی وغیرہ تصورات سے ہے جو کسی متن میں ہیں یا ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ بات (جو میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) ملحوظ رہے کہ فن پارے یا متن کی وجودیات سے بحث ہو تو جو نتیجہ نکلے گا وہ صرف اس پارے پر صادق آئے گا۔ لیکن فن پارے یا متن کی علمیات سے بحث ہو تو نتیجے عمومی ہوں گے اور عموماً ایک ہی سے نکلیں گے۔ فرق صرف تفصیل اور جزئیات کا ہوگا۔

بہر حال، اگر ثقافتی مادہ پرستی/مطالعات کے نقطۂ نظر سے 'بڑے گھر کی بیٹی' کو پڑھیں تو پہلی بات یہ سمجھ میں آتی ہے کہ اس افسانے میں اقتدار اور دباؤ کا ایک ہی ماڈل نہیں ہے۔ یعنی عورت اور مرد کے درمیان اقتداری رشتے کے علاوہ اس افسانے میں اور کئی طرح کے اقتداری

رشتے ہیں۔ مندرجہ ذیل پر غور کریں:

1. افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے: ''آنندی رونے لگی، جیسے عورتوں کا قاعدہ ہے، آنسو ان کی پلکوں پر رہتا ہے۔ عورت کے آنسو مرد کے غصے پر روغن کا کام کرتے ہیں۔'' یہاں افسانہ نگار ہمیں مطلع کرنا چاہتا ہے کہ عورت کے پاس بھی اقتدار اور دباؤ کا ایک ہتھیار ہے، یعنی اس کے آنسو۔ لیکن یہ آنسو مرد کے غصے کو بڑھانے کا کام تو کرتے ہیں، خود عورت کے لیے شاید کوئی مثبت نتیجہ نہیں فراہم کراسکتے۔
2. بوڑھا ٹھاکر کہتا ہے: ''عورتیں اسی طرح گھر کو تباہ کردیتی ہیں۔ ان کا مزاج بڑھانا اچھی بات نہیں...... لال بہاری تمھارا بھائی ہے۔ اس سے جب بھی بھول چوک ہو تم اس کے کان پکڑو، مگر......'' یہاں ''مگر......'' کے معنی ہیں کہ بیوی کی خاطر بھائی کو نیچا دکھانا غیر مناسب ہے۔ اقتدار کا دوسرا مرکز آنندی کے شوہر کا باپ ہے، لیکن اس کا اقتدار دونوں بیٹوں کی وجہ سے ہے یعنی مرد سے مرد کو اقتدار ہوتا ہے۔
3. افسانہ نگار ہمیں مطلع کرتا ہے کہ گاؤں میں یہ خبر پھیلی کے بھائی بھائی میں جھگڑا ہوا ہے تو عوتوں کا دل بھی خوش ہوا اور گاؤں کے مرد بھی پھولے نہ سمائے۔ گاؤں کے سماج میں کئی ایسے تھے جنھیں کسی کی بدنامی پر مسرت ہوتی تھی۔ کئی ایسے تھے جو بوڑھے ٹھاکر اور اس کے لڑکوں سے جلتے تھے۔ کئی ایسے بھی تھے جو اس پر خفا تھے کہ بوڑھا ٹھاکر اپنے بڑے بیٹے کی مرضی کے خلاف کوئی کام نہیں کرتا۔ یہ پورا سماج بھی ایک اقتداری طبقہ تھا کیوں کہ ٹھاکر کو یہ خیال رکھنا پڑتا تھا کہ کوئی ایسے بات نہ ہو جائے جس سے مجھے گاؤں والوں کے سامنے شرمندہ ہونا پڑے۔ یہ صرف 'چھوٹی سی دنیا' کا معاملہ نہ تھا، اور یہ معاملہ صرف ایک گاؤں پر محدود نہ تھا۔ افسانہ نگار ہمیں اس افسانے کے ذریعہ اوائل بیسویں صدی کے دیہاتی سماج کے اقتداری ڈھانچے سے روشناس کراتا ہے۔

اس تیسرے نکتے کو ہم 'نئی تاریخیت' سے بھی مستفاد کہہ سکتے ہیں۔ 'نئی تاریخیت' کے بنیادی نکتے صرف دو ہیں۔ اول یہ کہ کسی فن پارے کا مصنف اپنے زمانے کے اقتدار اور طبقے کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انقلاب پسند طاقتوں کی رادیوں کا محکوم تھا یا اپنی آزاد رائے بھی رکھتا تھا؟ اور دوسرا یہ کہ کیا مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے، یا مصنف کے ارادے بغیر یہ رویہ اس کے فن پارے

میں جھلکتا ہے؟ لہٰذا 'نئی تاریخیت' کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے۔ پریم چند کا زیرِ بحث افسانہ پہلی بار 1910 میں شائع ہوا۔ یہ اطلاع بھی 'نئی تاریخیت' کے لیے اہمیت رکھتی ہے کیوں کہ اسی کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی کے اوائل میں ہندوستانی گاؤں کے سماج کے اقتداری رشتوں اور عورت کے دو طبقوں کے درمیان اقتداری رشتوں کے بارے میں پریم چند بہت محتاط طور پر لیکن بے شک یہی کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ وہ اس اقتداری ڈھانچے کے قائم رہنے کے حق میں ہیں جو اس وقت موجود تھا۔

لہٰذا 'نئی تاریخیت' کی بھی رو سے ہمارے نتائج فنی معیار سے افسانے کی بھلائی برائی کے بارے میں نہیں، بلکہ افسانے میں مضمر یا ظاہر سماجی سیاسی تصورات سے متعلق ہیں اور افسانے کے بارے میں ہمارا منفی فیصلہ انھیں علمیاتی بنیادوں پر قائم ہوا ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند نقاد ہو یا تانیثی نقاد، یا ثقافتی مادہ پرستی اور/یا 'نئی تاریخیت' کا حامی نقاد ہو، ان سب کی نظر میں وہی تحریر فنی طور پر کامیاب ٹھہرے گی جس میں انھیں تصورات کا واضح یا مضمر اظہار ہو جنھیں نقاد درست اور لائق اظہار سمجھتا ہو۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے ''بڑے گھر کی بیٹی'' کے بارے میں مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے۔

1. اس افسانے میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ پیداواری رشتوں اور دولت کی بنیادوں پر قائم سماج میں سب سے زیادہ کمزور وہ ہوتا ہے جو دولت اور اشیا کی پیداوار میں کوئی دخل نہیں رکھتا۔ عورتیں چوں کہ نہ تو دولت مند ہیں اور نہ ہی وہ کسی شے کی پیداوار میں عمل دخل رکھتی ہیں لہٰذا وہی سب سے کمزور ٹھہرتی ہیں۔
2. جس نظام کی بنیادی ذاتی ملکیت (private property)، وراثت میں ملی ہوئی جائداد اور دولت کی نامنصفانہ تقسیم پر قائم ہو، وہاں عمومی بے انصافی بھی عام ہوتی ہے۔ آنندی کے ساتھ جو بے انصافی ہوئی وہ اسی کی ایک مثال ہے۔

ظاہر ہے کہ افسانہ 'بڑے گھر کی بیٹی' کے بارے میں مندرجہ بالا اقوال کو ترقی پسند نقطۂ نظر کا اظہار کہہ سکتے ہیں لیکن اب مندرجہ ذیل بیان پر غور کیجیے:

3. صاحب اقتدار طبقے کا سب سے بڑا ہتھیار خود وہ طبقہ ہے جس پر وہ اپنا اقتدار مسلط کرتا ہے۔ وہ محکوم طبقے کو طاقت کے کھیل میں اپنا سہیم بنا لیتا ہے۔ یعنی وہ محکوم طبقے کو یقین دلا دیتا ہے کہ تمھاری بھلائی محکومی ہی میں ہے۔ اور تم دراصل محکومی کی زندگی ہی میں

پھلتے پھولتے ہو۔ زیرِ بحث افسانے کی آنندی کا کردار اسی طریقِ کار کی مثال ہے۔ وہ سسرال میں دکھ اٹھاتی اور ذلیل ہوتی ہے لیکن بالآخر محکومی ہی کو اختیار بلکہ پسند کرتی ہے۔

مندرجہ بالا تجزیہ تھوڑا بہت ترقی پسندانہ معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ دراصل ترقی پسند نظریے سے ایک بالکل مختلف بلکہ متضاد نظریے کی روشنی میں مرتب کیا گیا ہے جسے ہم پس نو آبادیاتی (post-colonial) نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ اس تجزیے کی عملی تصدیق کے لیے آپ ہندوستان میں انگریزی راج کے زمانے کی مثالیں بآسانی پیش کر سکتے ہیں۔

اوپر ہم نے پریم چند کے افسانے 'بڑے گھر کی بیٹی' کے جتنے تجزیے پیش کیے ہیں انھیں تھوڑی بہت ترمیم کے بعد راجندر سنگھ بیدی کے افسانے 'گرہن' پر بھی جاری کیا جا سکتا ہے۔

'گرہن' اردو کا مظلوم افسانہ

'گرہن' کو 'مظلوم' افسانے کا خطاب وارث علوی نے عطا کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ فاروقی نے بیدی کے بارے میں 'گرہن' کے حوالے سے کہا ہے کہ بیدی اپنے عورت کرداروں کو پست اور پس ماندہ اور دکھ اٹھاتا ہوا ہی دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ وارث علوی کا خیال ہے کہ اس بات سے قطع نظر کہ آیا واقعی بیدی اپنے عورت کرداروں کے ساتھ بُرا سلوک کرتے ہیں، فاروقی نے اس ضمن میں 'گرہن' کا ذکر کر کے خود 'گرہن' کے ساتھ ظلم کیا ہے۔

فی الحال میں اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ بیدی کا رویہ عورت کرداروں کے بارے میں کیا واقعی ایسا ہے جیسے میں سمجھا ہوں اور نہ اس بات کو اٹھاؤں گا کہ 'گرہن' عورتوں کے بارے میں درحقیقت کیا کہتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ یہ رائے جو ہم دونوں نے 'گرہن' کے بارے میں قائم کی ہے، افسانے کی فنی خرابیوں کے بارے میں قاری کو کچھ نہیں بتاتی۔ میں نے اتنا ضرور کہا ہے کہ ''زبان و اسلوب کی غیر معمولی خوبصورتی کے باعث 'گرہن' نہایت اثر انگیز افسانہ ہے۔ ورنہ میں اسے بیدی کے ناکام افسانوں میں رکھتا۔'' اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ 'گرہن' کا بیانیہ اس قدر پُرقوت ہے کہ اس کی خرابیاں جلد نظر نہیں آتیں۔ ایک حد تک یہی بات 'بڑے گھر کی بیٹی' کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ 'گرہن' کا فنی مرتبہ 'بڑے گھر کی بیٹی' سے بلند تر ہے، لیکن اس وقت معاملہ زیرِ بحث یہ ہے کہ افسانے کی تعبیر ہمیں بار بار علمیاتی بیانات کی طرف لے جاتی ہے۔ 'گرہن' کے مافیہ کے بارے میں ہمیں آل احمد سرور سے بہتر بیان نہیں مل سکتا۔ سرور صاحب کہتے ہیں:

''حمل کے دوران ساس کی بندشیں اور میاں کی ہوس ناکی، 'گربن' کی
ہیروئن کو میکے اور اس کے آسائش کے لیے اس طرح بے قرار کرتے ہیں
کہ وہ گھر سے نکل کھڑی ہوتی ہے۔ مگر اس کی بستی کا ہی ایک آدمی اس کو
اکیلا پاکر اس کی عصمت پر حملہ کرتا ہے اور وہ عین اس وقت جب چاند
گرہن ہورہا ہے، سمندر کی طرف ڈوبنے کے لیے بھاگتی ہے۔''

بیدی کا یہ افسانہ اس بات کی اچھی مثال ہے کہ فن پارے کے بارے میں ہم دو ہی طرح کی باتیں کہہ سکتے ہیں۔ یا تو ہم اس کی فنی خصوصیتوں کی بات کریں، یا پھر اس میں بیان کردہ یا اس میں مضمر تصورات حیات و کائنات کے بارے میں بات کریں۔ پہلی طرح کی باتیں کچھ اس طرح کے اقوال پر مشتمل ہوں گی کہ افسانہ نگار نے اپنے مرکزی کردار ہولی کے دکھ، اس کے شوہر اور ساس کے ظلم اور ہولی کے مائکے کی خوشگواری کا بیان نہایت پرقوت انداز میں کیا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں ہولی کے دکھ درد کی تصویر ہمارے سامنے کھینچ دی گئی ہے۔ افسانے کی زبان استعارے کی قوت سے مملو ہے اور ہولی کی صورت حال کو دیو مالائی تمثیل کے ذریعہ اور بھی زیادہ موثر بنا دیا گیا ہے۔ افسانہ جب ختم ہوتا ہے تو ہمارا دل کچھ عجب طرح کے مانوس لیکن کچھ افسانوی سے درد اور خوف سے بھر جاتا ہے جس کی مثال اردو فکشن میں نہیں ملتی۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی کہیں گے کہ افسانے کے ڈھانچے میں ایک بنیادی سقم یہ ہے کہ ہولی کو بالکل انفعالی (passive) اور بے اثر (ineffectual)، بلکہ ایک حد تک بے عقل دکھایا گیا ہے لیکن اس کی کچھ وجہ نہیں بیان کی گئی نہ اس کے لیے کوئی بنیاد قائم کی گئی۔ ہولی کے کیے کچھ بھی نہیں ہوتا، وہ ہر مرد کے ہاتھ موم کی ناک جیسی ہے۔ افسانہ نگار نے اس بات کی کوئی وثوق انگیز وجہ نہیں بتائی کہ ہولی کیوں اپنے گاؤں والے کی بات مان کر اسٹیمر چھوڑ دیتی ہے اور کیوں اس کے ساتھ جا کر سرائے میں رات کی رات آرام کرنے چلی جاتی ہے۔ اس کو یہ بھی خیال نہیں آتا کہ رات بھر سرائے میں یا کہیں بھی ٹھہر جانے سے اس بات کا امکان بہت زیادہ بڑھ جاتا ہے کہ اس کے سسرال والے اسے ڈھونڈ نکالیں اور پکڑ کر سسرال واپس لے جائیں۔

افسانے کے پلاٹ میں یہ خرابی دو حال سے خالی نہیں ہوسکتی۔ یا تو بیدی کی فنی گرفت ناکام ہے، یا پھر بیدی شاید یہ سمجھتے ہیں کہ عورتوں کی مظلومیت ثابت کرنے کا ایک ہی راستہ ہے کہ انھیں سادہ لوح، ارادہ اور قوت عمل و فیصلہ سے بالکل عاری ظاہر کیا جائے۔ دوسرے حال میں

ناکامی افسانے کی نہیں بلکہ افسانہ نگار کی ثابت ہوتی ہے کہ صنفی آویزش (gender conflict) کے بارے میں اس کے خیالات غیر ترقی یافتہ اور رجعت پسند ہیں۔

یہاں پہنچ کر ہماری تعبیر آپ سے آپ علمیاتی تنقید کی دنیا میں داخل ہو جاتی ہے۔ یہاں وہ سب باتیں تھوڑے بہت ردوبدل کے بعد 'گرہن' کے بارے میں کہی جا سکتی ہیں جو ہم نے گزشتہ صفحات میں 'بڑے گھر کی بیٹی' کے بارے میں کہی تھیں، بشرطیکہ ہم ان تصورات اور نظریات کے حامل ہوں، جن کی بنا پر ہم نے 'بڑے گھر کی بیٹی' کے بارے میں مذکورہ بالا اظہار خیال کیا تھا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ادبی/وجودیاتی اور فلسفیانہ/علمیاتی بیانات میں سے کسی کو کسی پر بدیہی فوقیت حاصل نہیں، الا یہ کہ ہم یہ کہیں کہ ہم تو ادب کی صرف ادبی، فنی، وجودیاتی تعبیر ہی کو درست مانتے ہیں، باقی سے ہمیں کچھ لینا دینا نہیں۔ یا پھر ہم کہیں کہ فلسفیانہ/علمیاتی تعبیریں ہمیں فن پارے کے بارے میں کچھ بتاتی تو ہیں، لیکن فن پارے کی تعین قدر کے باب میں وہ بالکل خاموش یا ناکام رہتی ہیں، لہٰذا ہم ایسی تمام تعبیروں سے قطع نظر کریں گے۔ مشکل یہ ہے کہ ایسا کیا جائے تو بیانیہ کے تحریری فن پاروں کے بارے میں گفتگو نہایت غیر دلچسپ ہو جائے گی۔ ہم پہلے دیکھ ہی چلے ہیں کہ بیانیہ کی نوعیت ایسی ہے کہ وہ ہمیں کسی ایک فریق کو اپنا سمجھنے اور خود کو اس کے جنبہ دار کی حیثیت سے قبول کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ بیانیہ کا قاری غیر جانب دار نہیں ہو سکتا۔ ہم یا تو ہولی کے جانبدار ہوں گے یا اس کے شوہر یا ساس کے، یا اس نظام کے جس میں عورت پر ظلم ہوتا ہے۔ مشکل صرف وہاں پیش آتی ہے جہاں ہم فلسفیانہ علمیاتی بیان کو ادبی بیان کا بدل سمجھ لیتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ کوئی بھی قرأت ایسی ممکن ہے جو قاری کے تعصبات سے بالکل آزاد ہو۔ ہم اپنی قرأت کے نتائج بیان کرنے کے لیے کون سا طریق کار استعمال کریں، یا ہمارا عمل قرأت کس نظریے کی روشنی میں عمل میں لایا جائے، یہ خود ہی تعصباتی کارروائی ہے، کیوں کہ ایک طریق کار یا ایک نظریے کو قبول کرنا دوسرے طریقوں یا نظریوں کو رد کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ بنیادی بات صرف یہ ہے کہ جو بھی طریق کار اپنایا جائے ہمیں اس کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کے حدود کا بھی پورا پورا علم ہو اور ادب کو فلسفہ کا بدل نہ سمجھ لیا جائے۔

○

(متن کی قرأت، ناشر: شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

تنقید کا پس منظر

(1)

ادب کیا ہے؟ اس کا آسان ترین جواب تو یہ ہے کہ ہر وہ تحریر جو متخیلہ کی حامل ہوگی ادب کے زمرے میں شامل سمجھی جائے گی۔ مگر پھر دوسرا سوال پیدا ہوگا کہ متخیلہ کیا ہے؟— متخیلہ کے ضمن میں مختلف لوگوں نے مختلف باتیں کہی ہیں۔ مثلاً سموئیل جانسن (Samuel Johnson) کا قول ہے کہ متخیلہ غائب چیزوں کا اعلامیہ ہے۔ کولرج (Coleridge) نے متخیلہ کو ایک ایسی منطقی قوت قرار دیا ہے جو متضاد اور متخالف اشیا اور خیالات (مثلاً نیچر اور آرٹ) کو مرتب اور متوازن کرتی ہے۔ میتھیو آرنلڈ (Mathew Arnold) نے متخیلہ کو مذہب کا نعم البدل سمجھا ہے جب کہ ییٹس (Yeats) نے متخیلہ اور عقل کی ہم آہنگی کے بجائے ان کی آویزش کو اہمیت دی ہے۔ جدید دور نے کولرج کی پیش کردہ 'تعریف' کو زیادہ قابلِ قبول قرار دیتے ہوئے متخیلہ کو محض تخلیق کار کی اس تخیلی اڑان کے مترادف نہیں سمجھا جو حقیقت سے اپنا رشتہ توڑ لیتی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ عقل تو ان مشاہدات سے منطقی نتائج اخذ کرتی ہے جو حسیات کے طفیل مرتب ہوتے ہیں جب کہ متخیلہ ان مشاہدات سے منسلک ہے جو حسیات کو عبور کر کے اشیا کے باطن میں مستور روابط (Relations) کا احساس دلاتے ہیں۔ اس اعتبار سے متخیلہ ایک تخلیق کار اور ایک عارفِ کامل دونوں کا مشترکہ ہتھیار ہے جس کی مدد سے وہ کائنات کی پراسراریت سے متعارف ہوتے ہیں۔ گویا متخیلہ ماضی اور مستقبل دونوں کی بازیافت کے علاوہ چھپے ہوئے روابط کو طشت ازبام کرنے پر بھی قادر ہے۔ آرتھر کوئسلر نے اپنی کتاب The Sleep Walkers میں ایسی متعدد مثالیں دی ہیں جو نئے انکشافات کے سلسلے میں عقل کی نارسائی کو منظرِ عام پر لاتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ تخلیق کار میں منطقی ربط کے مقابلے میں تخلیقی جست کی کارکردگی کس حد تک ہے۔ مثلاً

اس نے کیلر کے سلسلے میں یہ انکشاف کیا ہے کہ ایک خاص تعدیل یعنی (Eqation) بار بار اس کے خوابوں میں اُبھرتی رہی۔ بعد ازاں وہ کیلر کے (Third Law) کی صورت میں منظرِ عام پر آئی یوں دیکھیے تو متخیلہ ایک 'با قاعدہ قوت' ہے جو صرف تخلیق کاروں اور عارفوں کی تحویل میں ہوتی ہے۔ یقیناً اس کا تعلق 'پرانے دماغ' کی کارکردگی سے بھی ہے کیونکہ 'نئے دماغ' کے مقابلے میں جو زبان اور منطق کے ہتھیاروں سے لیس ہے 'پرانے دماغ' کے پاس ایک خاص 'وہبی قوت' ہے جو متخیلہ میں اپنا اظہار کرتی ہے اور متخیلہ بنیادی طور پر عام بول چال اور منطقی سیاق و سباق سے ماورا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ متخیلہ کو منطق کی ضد قرار دیا جائے بلکہ یہ کہ متخیلہ کو عام منطق سے مختلف سمجھا جائے۔

ادب کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ وہ کائنات کو ورق ورق کرنے کے بجائے اس کی جزو بندی کرتا ہے مگر یہ جزو بندی فلسفے کی طرح عقلی سطح پر نہیں بلکہ احساس کی سطح پر ہوتی ہے۔ وہ یوں کہ ادیب 'بے جان چیزوں کو ذی روح قرار دینے' (animation) کی جہت کے تحت باہر کے مظاہر سے ایک تعلقِ خاطر قائم کرتا ہے۔ وہ بے جان اشیا تک میں روح پھونک کر انھیں زندہ کر دیتا ہے۔ چنانچہ پتھر بولنے لگتے ہیں۔ چاند مسکراتا ہے۔ صحرا اسے اپنی جانب بلاتے ہیں حتیٰ کہ کھڑکیاں، منڈیریں اور سڑکیں بھی ذی روح بن کر اس سے مکالمہ کرنے لگتی ہیں۔ اشیا کو روح تفویض کرنے کا یہ عمل جانداروں کو بھی انسانی سطح پر کھینچ لیتا ہے، چناں چہ درخت آہیں بھرتے ہیں، کلیاں مسکراتی ہیں اور پرندے انسانی محسوسات کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ حد یہ کہ سناٹا بولتا ہے، ہوا کا دامن اسے مس کرتا اور سمندر لوری دیتا ہے گویا ادب اپنے لمس سے لخت لخت اشیا کو باہم مربوط کر کے کائنات کو اس کی یکتائی لوٹا دیتا ہے اور یہ بات عقل کے تجزیاتی عمل کا الٹ ہے۔

ادب کی ایک اور پہچان یہ ہے کہ وہ لفظ کو اس کی معنیاتی جکڑ بندی سے آزاد کر کے تخلیقی سطح پر لے آتا ہے۔ رینے ویلک اور آسٹن وارن[1] نے لکھا ہے کہ سائنسی زبان ایک عالم گیر شے ہے جو ریاضی کے 'نشانات' کو استعمال کرتی ہے جن کے معانی متعین ہیں۔ دوسری طرف ادب کی زبان مقابلتاً مبہم اور پگھلی ہوئی حالت میں ہوتی ہے۔ نیز اس میں ادیب کے اپنے محسوسات، یادیں اور اس کی زندگی کے واقعات و حادثات سے مرتب ہونے والے تاثرات بھی

---

1. Rene Wellek & Austen Warren: The Theory of Literature p 26

در آتے ہیں اور یوں وہ محض معانی کی ترسیل تک محدود نہیں رہتی بلکہ ادیب کے رویے، موڈ اور لہجے کو بھی خود میں سمو لیتی ہے۔ ادبی زبان محض ایک آئینہ نہیں ہے جس میں باہر کی اشیا منعکس ہو رہی ہوں اور وہ ان کی ترسیل پر مامور ہو، ادبی زبان تو ہمہ وقت بگڑنے اور بننے کے عالم میں ہوتی ہے۔ گویا اس کا سمبندھ ادیب کے تخلیقی باطن سے ہوتا ہے۔ جو جوار بھاٹا ادیب کے تخلیقی باطن میں آتا ہے وہی اس کے الفاظ میں بھی آ جاتا ہے، چناں چہ ادب میں الفاظ محض 'ذریعہ' نہیں رہتے بلکہ بجائے خود زندہ ہو کر اپنے وجود کا احساس دلانے لگتے ہیں۔ یہ بات زبان کی غیر ادبی صورتوں میں کہیں نظر نہیں آتی۔ اسی لیے ادبی زبان میں متخیلہ کی فراوانی ہوتی ہے مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ادبی زبان لازمی طور پر امیجز (images) ہی کو پیش کرے۔ بعض اوقات وہ امیجز کے بغیر بھی وجود میں آ جاتی ہے۔ دراصل ادبی زبان کا کام یہ ہے کہ وہ متعین معانی کے متوازی معانی کا ایک 'جہانِ دیگر' خلق کر دے۔ یہی کام امیجز کا بھی ہے فرق صرف یہ ہے کہ امیج کے اپنے جسمانی خد و خال بھی ہوتے ہیں جب کہ امیج کی عدم موجودگی کی صورت میں معنی کا 'جہانِ دیگر' ایک احساس کی طرح طلوع ہوتا ہے اسی لیے ہیگل سے متاثر ہونے والوں نے ادبی زبان کو 'خیال کی حسی چمک' کا نام دیا تھا اور بعض لوگوں نے اسے 'خالص بصارت' سے موسوم کیا ہے[1]۔

(2)

رہا تنقید کا معاملہ تو اس کا کام ادب کی تقویم اور تشریح ہے۔ وہ نہ صرف ادبی تحریر کو غیر ادبی تحریر سے متمیز کرنے پر قادر ہے بلکہ ادبی تحریر کے معیار، ساخت اور مزاج کا تجزیہ بھی کرتی ہے۔ تاہم اس سلسلے میں تنقید کے دو رویوں کا اکثر ذکر ہوتا ہے۔ ایک وہ جو ادب کو معروضی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور دوسرا جو موضوعی اندازِ نقد و نظر کو بروئے کار لاتا ہے۔ معروضی نقطۂ نظر ادب کو ایک 'کھڑکی' کی حیثیت دیتا ہے جس میں سے ادیب کی شخصیت یا اس کے اردگرد کی پوری معاشرتی صورتِ حال کو دیکھا جا سکے۔ چناں چہ معروضی تنقید علوم سے بھرپور فائدہ اٹھاتی ہے۔ دوسری طرف موضوعی تنقید ہے جو داخلی رویے سے کام لے کر ادب پارے کو ذوقِ نظر کی میزان پر تولتی ہے۔ اصولی طور پر معروضی نقد و نظر کو داخلی رویے کی اساس پر استوار ہونا چاہیے کیوں کہ داخلی رویہ ادب پارے کے اصلی یا نقلی ہونے کے بارے میں فیصلہ دیتا ہے اور یہ فیصلہ اصلاً وہی

1. Rene Wellek & Austen Warren: The Theory of Literature p 26

نوعیت کا ہوتا ہے۔ بعض لوگ تنقید کو محض ذاتی تاثرات کے اظہار تک محدود کر دیتے ہیں اور یوں ذاتی پسند یا ناپسند کو میزان مقرر کر لیتے ہیں۔ حالاں کہ داخلی رویے سے مراد اس ذہنی قوت کا اظہار ہے جو حسن کو پہچانتی ہے، خوشبواور رنگ کے فرق کو سمجھتی ہے اور شے یا واقعہ کے عقب میں جھانکنے کی قدرت رکھتی ہے ویسے خود داخلی تنقید کے لیے بھی معروضی رویہ ناگزیر ہے وہ یوں کہ اکثر ناقدین عصری ادبی صورتِ حال کو پرکھنے میں اس لیے ناکام ہو جاتے ہیں کہ وہ اپنے شخصی تعصبات کی عینک میں سے ادب کو دیکھ رہے ہوتے ہیں جب کہ اپنے عصر سے پہلے کے ادب کے معاملے میں ان کی قوتِ فیصلہ عام طور سے صائب ہوتی ہے، لہٰذا داخلی رویے کو بروئے کار لانے کے دوران نقاد اپنے ذاتی ردِعمل سے اوپر اٹھ کر ادب کا جائزہ لے تو بات بنے گی ورنہ نہیں۔ بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ تنقید کو معروضی یا موضوعی رویوں میں تقسیم کرنا محض افہام و تفہیم کے لیے ہے ورنہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں دونوں مل جل کر کام کرتے ہیں۔ یہی حال متخیلہ اور منطق کا ہے اگر متخیلہ سے اس کی مخصوص منطق منہا کر دی جائے تو وہ مجذوب کی بڑ یا ایک افیونی کی آزاد تلازمۂ خیال کی صورت اختیار کرے گا اور ادب کے عملِ مرابط (creative bisociation) کے سلسلے میں مددگار ثابت نہ ہو سکے گا۔

(3)

تنقید، ادب کی تقویم (evaluation) و تشریح (analysis) کا نام ہے، لیکن کیا تنقید ادب کی 'پراسراریت کو پوری طرح گرفت میں لینے میں کامیاب ہوتی ہے، یا ہو سکتی ہے، غالباً نہیں! وجہ یہ کہ پراسرایت، خد و خال اور حدود سے ماورا ہے اگر اس کو خد و خال عطا کر دیے جائیں یا اس کی حدود کا تعین ہو جائے تو پراسراریت از خود ختم ہو جائے گی چوں کہ یہ ختم نہیں ہوتی یا ختم نہیں ہو سکتی اس لیے تنقید صرف ایک حد تک ہی ادب کا احاطہ کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ ادب کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ وہ دیوتاؤں کی عطا یعنی غیب سے آتا ہے اور اس لیے اس کا نہایت گہرا رشتہ اس 'عظیم اسرار' (great mystery) سے ہے جس کی نہایت کو کوئی آج تک پا نہیں سکا ہے لیکن اس کی نہایت کو پانے کی کوششیں بہر حال ہوتی رہی ہیں۔ ان کوششوں کو نوعیت کے اعتبار سے دو حصوں میں تقسیم کرنا ممکن ہے۔ ایک وہ جس کے تحت 'عظیم اسرار' کو تجربے کی سطح پر مس کرنے یا اس میں ضم ہونے یا کم از کم اس کو سامنے پا کر حیرت زدہ ہونے

کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ دوسرا وہ جس کے تحت اس 'عظیم اسرار' کو بیان کرنے، اس کی ابتدا اور انتہا کے بارے میں قیاس آرائی کرنے یا اس کے پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب عالم پر غور کرنے کی جہت وجود میں آئی ہے۔ مقدم الذکر کی ابتدا انسانی تہذیب کے اُن قدیم ایام ہی میں ہو گئی تھی جنھیں shamanism کا دور کہا گیا ہے۔ تجربے کی سطح اس بات سے مشروط ہے کہ تجربہ کرنے والا موجود ہو۔ بنیادی طور پر معاشرہ منڈل (mandala) کی سطح کا حامل ہوتا ہے یعنی اس سانپ سے مشابہ جو اپنی دُم کو منہ میں لیے ایک دائرے کو تشکیل دیتا ہے۔ وہ گاہے گاہے اپنے اُوپر سے کینچلی اتار کر اپنی قلبِ ماہیت تو کرتا ہے مگر اپنے دائرہ صفت مزاج سے دست کش نہیں ہوتا۔ قدیم معاشرے کے اندر شیمن (جو پُراسرار قوتوں کا حامل متصور ہوتا تھا) کا وجود میں آنا 'فرد' کی نمود کا مظہر تھا جو معاشرتی کل (یعنی منڈل) کے متوازی فرد کی انفرادیت کا پہلا اعلان تھا۔ یہ فرد اس 'عظیم اسرار' سے متعارف تھا جو معاشرے کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ شیمن اِزم کے دور میں فرد (یعنی شیمن) اس 'عظیم اسرار' کے روبرو آنے کے جس تجربے سے گزرا تھا وہ درویشوں، عارفوں اور تخلیق کاروں کے ہاں آج بھی نظر آتا ہے۔ اس کے مقابلے میں فرد ہی کے ہاں 'عظیم اسرار' کے روبرو آنے اور پھر خوشہ چینی کے عمل سے گزرنے کے بعد اپنے اس تجربے کے اثمار کو خلقِ خدا تک پہنچانے کی روش بھی ابھری ہے گوتم یا پرومیتھیس یا نوح ایک ایسا ہی فرد ہے جو بڑ کی کوکھ میں سمٹا ہوا یا پہاڑ کی چٹان سے بندھا ہوا یا کشتی کے تختے سے چمٹا ہوا بیک وقت ایک طوفانی تجربے سے بھی گزرتا ہے اور اپنے وجود کو سلامت بھی رکھتا ہے اور پھر اپنے اس تجربے کے اثمار کو خلقِ خدا تک پہنچانے پر قادر بھی ہوتا ہے۔ شکمِ ماہی میں قید ہونا، غار میں قیام کرنا، یا قعرِ دریا میں 'تختہ بند' ہو جانا، یہ سب انوکھے روحانی تجربات ہیں جن میں سالک 'عظیم اسرار' کے روبرو آنے کے باوجود اپنی ذات کی کو سلامت رکھنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں فرد (یعنی سالک) مؤاج سمندر سے مس تو ہوتا ہے مگر قطرے کی طرح سمندر میں جذب نہیں ہو جاتا یا اپنی ذات کا بلیدان دیے بغیر 'عظیم اسرار' کو تجربے کی سطح پر مسلط کرنا اوّلین شرط ہے اور اس تجربے کے اثمار کو دوسروں تک پہنچانا یا اس تجربے کا تجزیہ کرنا ایک ثانوی عمل ہے تاہم یہ 'ثانوی عمل' اصل تجربے سے گزرے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ وہ ناقدین جو تخلیقی تجربے سے گزرے بغیر یعنی 'عظیم اسرار' کو مَس کیے بغیر اس 'تجربے' کو بیان کرنے یا اس کے بارے میں نظریات تشکیل دینے کی کوشش کرتے ہیں وہ

بالعموم اندھیرے ہی میں ناک ٹوئیاں مارتے رہ جاتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ تنقید کو بیک وقت ان دونوں باتوں کا مظہر ہونا چاہیے یعنی وہ تخلیق کی پراسراریت کو چھونے پر بھی قادر ہو اور اپنے اس انوکھے تجربے کو ایک وسیع تر تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی صلاحیت سے بہرہ ور ہو۔

(4)

اسی بات کو ایک اور تناظر میں دیکھنے سے تنقید کے منصب پر مزید روشنی پڑ سکتی ہے۔ 'عظیم اسرار' کی طرح ادب پارہ بھی بیک وقت آہنگ (rhythm) اور پیٹرن (pattern) کا حامل ہوتا ہے۔ ان میں آہنگ ایک بے قرار اور سیال قوت ہے جو اپنے جزر و مد اور پیچ و خم کے اعتبار سے 'زماں' سے مشابہ ہے بلکہ خود زماں کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اس کی پہچان اس کا آہنگ ہے جو لمحوں اور دھڑکنوں میں تقسیم ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں پیٹرن، مکان یعنی space سے مشابہ ہے اور اپنے اُفقی وجود سے پہچانا جاتا ہے۔ خود زماں کے سلسلے میں جب مرورِ زماں (duration) کا ذکر ہوتا ہے تو اس میں متسلسل (serial time) کے برعکس ایک ایسی صورت کی نشان دہی ہوتی ہے جس میں تینوں زمانے بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ بظاہر زماں کی اس صورت کو مکاں سے متمیز کرنا مشکل ہے لیکن تینوں زمانوں کا موجود ہونا بہرحال اس کے داخلی آہنگ کا اعلامیہ تو ہے۔ اس کے برعکس مکان اپنی مجرد حیثیت میں وقت کے مد و جزر سے نا آشنا محض ایک بے کنار اُفقی پھیلاؤ کا نام ہے مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ جب تک زماں وجود میں نہ آئے خود مکاں کا ہونا ثابت نہیں ہوتا۔ یوں بھی سوچا جا سکتا ہے کہ زماں مرد کی بے قراری اور سیماب پائی کے مماثل ہے جب کہ مکاں عورت کے قرار و سکون بلکہ انفعالیت کا اعلامیہ ہے۔ روایت کے مطابق مرد کی پسلی سے عورت نے جنم لیا تھا مگر حقیقت کی دنیا میں عورت (یعنی مکاں) کے باطن سے مرد (یعنی زماں) پیدا ہوا اور اس کے پیدا ہونے ہی سے مکاں کے خد و خال روشن ہوئے ورنہ وہ 'عدم' کے سوا کچھ نہیں تھا۔ اس بات کی توثیق اساطیری روایات سے بھی ہوتی ہے مثلاً جین مت میں کائنات کو ایک لامحدود و بے کنار ہیئت (عورت کی ہیئت) تفویض ہوئی[1] ہے۔ اور ہندوؤں کے ہاں بنیادی شے آکاش مکاں ہے۔ جس سے ایک ایسی کائنات وجود میں آتی ہے جسے پہلے کسی نے دیکھا نہ

---

1. Joseph Campbell : Oriental Mythology, p 224

تھا۔[1] چینیوں نے تاؤ (tao) کی علامت کے ذریعے اسی شے کا تصور پیش کیا ہے۔ جس کی بھی آدم اور حوا (یانگ اور ین) میں تقسیم نہیں ہوئی تھی۔ تاہم ہندوؤں کی طرح چینیوں نے بھی ایک کے ایک میں تقسیم ہونے کے عمل کا ذکر کیا ہے۔ تاؤ کے بارے میں ان کا یہ خیال ہے کہ وہ بیک وقت حقیقت (immanent) اور ماورائیت (transcendental) کا حامل ہے۔ تاہم وہ ایک عظیم اسرار ہے جسے جاننے کے لیے کئی راستے اختیار کیے گئے ہیں۔ یہ سوال کہ کیا زماں سے مکاں نے جنم لیا تھا یا مکاں سے زماں نے، اس قدر اہم نہیں جتنا یہ خیال کہ ابتداءً جو 'صورت' تھی اس کے بطون میں مکاں اور زماں، دونوں مضمر تھے۔ جب یہ 'صورت' مکاں اور زماں میں بٹ گئی تو دونوں کے خد و خال نکھر کر روشن ہوگئے۔ کائنات کی تخلیق یا پھر ادب کی تخلیق، ان دونوں میں مکاں اور زماں، پیٹرن اور آہنگ کا یوں وجود میں آجانا یا ظاہر ہونا ناگزیر تھا ورنہ ایک کے بغیر دوسرا عدم محض تھا۔ تنقید کے باب میں بعض لوگوں نے ادب کے زمانی یا عمودی پہلو کو تمام تر اہمیت تفویض کی ہے اور یوں وہ ادب میں آہنگ کی موجودگی یا عدم موجودگی ہی کو تنقید کی میزان قرار دیتے رہے ہیں۔ دوسری طرف بعض لوگوں نے ادب کے مکانی یا اُفقی پہلو ہی کو سب کچھ سمجھا ہے اور یوں ہیئت یا فارم کو میزان قرار دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب میں آہنگ اور پیٹرن ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس حد تک کہ آہنگ کے پیٹرن اور پیٹرن کے آہنگ کا بھی ذکر ہوسکتا ہے۔ بنیادی طور پر ادب 'عظیم اسرار' کا عکس نہیں بلکہ اعلامیہ ہے جسے بطور 'اکائی' دیکھنا لازمی ہے ایک ایسی اکائی جس کے اندر زماں و مکاں (آہنگ اور پیٹرن) سدا ایک دوسرے سے جدا ہوتے اور ہمیشہ ہم کنار ہوجاتے ہیں۔ نارتھروپ فرائی[2] کا خیال ہے کہ بعض فنون 'زماں' کے اندر متحرک ہوتے ہیں مثلاً موسیقی اور بعض 'مکاں' کے اندر مثلاً مصوری، ادب ان دونوں کے بین بین ہے کیوں کہ وہ زماں اور مکاں دونوں کے اندر متحرک ہوتا ہے۔ جب وہ زماں کے اندر متحرک ہو تو ہم اسے متضمن حکایت (narrative) کہیں گے اور جب مکاں کے اندر متحرک ہو تو اسے پیٹرن کا نام دیں گے۔ دیکھا جائے تو تنقید کے بیشتر مباحث دراصل آہنگ اور پیٹرن ہی کے مباحث ہیں اور ان مباحث ہی نے تنقید کے متعدد مکاتب کو

---

1. Joseph Campbell : Oriental Mythology, p 233
2. Northrope Frye : The Archetypes of Literature (20th Century Literary Criticism by David Lodge) p 428

جنم دیا ہے حقیقت یہ ہے کہ ادب کی تفہیم اور تحسین کے باب میں ان دونوں کو ایک دوسرے کی ضد قرار دینا یا ایک کو جسم اور دوسرے کو لباس سمجھنا یا پھر ان میں تفریق قائم کرنے سے گریز کرنا، ان سب رویوں نے تنقید کے افق کو محدود کیا ہے جس طرح کائنات، زماں و مکاں کے انضمام کا نام ہے بالکل اسی طرح ادب میں آہنگ اور پیٹرن جڑواں حالت میں ہوتے ہیں۔ مراد یہ کہ ادب کو زمانی اور مکانی، دونوں زاویوں سے دیکھنا ضروری ہے۔ زمانی زاویے سے دیکھتے ہوئے ہم آرکی ٹائپ، اسطور اور مذہب تک سے روشنی حاصل کر سکتے ہیں اور مکانی اعتبار سے جانچتے ہوئے ہم ادب کی بُنت میں عصر اور اس کے اتار چڑھاؤ کا جائزہ لے سکتے ہیں چوں کہ 'عظیم اسرار' کا اعلامیہ ہونے کے کارن ادب بھی داخلی معنویت اور خارجی پیکر میں منقسم نظر آتا ہے لہٰذا اسے پرکھنے کے لیے خود تنقید کا موضوعی اور معروضی زاویوں میں تقسیم ہونا ناگزیر ہے ورنہ جس طرح 'عظیم اسرار' بیک وقت ماورا بھی ہے اور حقیقی بھی، اسی طرح ادب بھی ہے، لہٰذا اس کی نہایت کو پانے کے لیے خود تنقید کو بھی اسی کی وضع اور نہایت کا مظاہرہ کرنا ہوگا ورنہ وہ اس کا احاطہ کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے گی۔

(5)

ییٹس[1] کا کہنا ہے کہ تخلیق کاری کے عمل میں 'آئینہ' کا 'چراغ' میں تبدیل ہونا ضروری ہے اس سے اشارہ پا کر ایم ایچ ابرامز[2] نے ذہن انسانی کے دو رویوں کا ذکر کیا ہے ایک وہ جس کے تحت ذہن کی حیثیت ایک آئینہ جیسی ہے جس میں خارج منعکس ہوتا ہے اور دوسرا وہ جس کے زیر اثر ذہن، چراغ کی طرح اردگرد کی اشیا کو منور کرتا ہے۔ 'آئینہ' کا استعارہ افلاطون کی اس تمثیل سے ماخوذ ہے جس کا مقصد 'اصل' اور 'نقل' میں فرق قائم کرنا تھا اور جو افلاطون کے زمانے سے لے کر اٹھارہویں صدی تک عام طور سے مستعمل رہی اس کے تحت ادب کو بھی اصل زندگی کا عکس تصور کیا گیا جس سے تنقید نے یہ نظریہ اخذ کیا کہ اچھا ادب اس بات سے مشروط ہے کہ وہ کہاں تک زندگی کا سچا عکس پیش کرنے پر قادر ہے۔ اس نظریے کے برعکس رومانی تحریک کے فن کاروں نے ادب کی پرکھ کے سلسلے میں یہ موقف اختیار کیا کہ ادب محض باہر کی

---

1. W.B Yeats : Introduction to 'Oxford Book of Mordern Verse'
2. M. H. Abrams : The Mirror & The Lamp (1953)

زندگی کا عکاس نہیں بلکہ بجائے خود ایک نامیاتی کل ہے جو روشنی کی ترسیل پر مامور ہے۔ اس موقف کے پیش نظر ابرامز نے رومانی نظریے کو چراغ کے استعارے کا علَم بردار قرار دیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یہی نظریہ بعد میں آنے والی جمالیات، شعریات (poetics) اور عملی تنقید کی تحریکوں میں روپ بدل بدل کر ابھرتا رہا ہے۔ ییٹس کا خیال تھا کہ تخلیق کاری کا منتہا یہ ہے کہ وہ آئینے کی سطح سے اوپر اٹھ کر چراغ کی سطح پر آجائے (یعنی روشنی کو جذب کرنے کے بجائے اس کا انعکاس کرنے لگے) اقبال کے ہاں بھی کرمکِ ناداں (پروانہ) اور کرمکِ شب تاب (جگنو) کی تمثیل پیش ہوئی ہے جس میں پروانہ روشنی کے حصول کی کوشش میں ہے (یعنی آئینہ صفت ہے) جب کہ جگنو روشنی کی ترسیل پر مامور ہے۔ بات وہی پرانی ہے جسے تصور، فلسفہ اور ادب نے استعارے بدل بدل کر یا نئی لفظیات تراش کر بار بار دہرایا ہے۔ یعنی 'ایک' جب دو میں تقسیم ہوتا ہے تو جوہر (essence) اور موجود (existence) یا پھر پیٹرن اور آہنگ کے جوڑے (binaries) عالم وجود میں آجاتے ہیں جن میں سے ویدانت یا تصوف کے مطابق جوہر یا پیٹرن سچ ہے اور موجود یا آہنگ جھوٹ ہے اور افلاطون کے مطابق جوہر یا پیٹرن اصل ہے اور موجود یا آہنگ محض اس کی نقل ہے۔ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں بھی اس تفریق ہی نے بنیادی تنقیدی مکاتب کو جنم دیا ہے۔ اصل بات یہ نہیں کہ جب بٹوارہ ہوتا ہے تو ایک حصہ دوسرے کا تتبع کرتا ہے یا اس کا انعکاس کرتا ہے بلکہ یہ کہ دونوں حصے ایک دوسرے کو منعکس یا منور کرنے لگتے ہیں۔ جب دو آئینے ایک دوسرے کے مقابل رکھ دیے جائیں تو عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جنم لے گا (یعنی کثرت اور تنوع کا عالم وجود میں آجائے گا) دوسری طرف اگر ایک فعال (یا منور) ہو اور دوسرا منفعل (یا بجھا ہوا) تو محض ایک تصویر ہی وجود میں آئے گی تاہم دو آئینے بھی اسی صورت میں ایک دوسرے کو منعکس کریں گے جب وہ روشنی کے دائرے میں ملفوف ہوں گے۔ اندھیرے میں آئینوں کی کارکردگی صفر کے برابر ہے۔ اگر یوں ہے تو پھر سوال پیدا ہوگا کہ کیا روشنی کوئی تیسری شے ہے۔ جو ان دونوں آئینوں کے باہر کہیں موجود ہے یا اصل بات یہ ہے کہ یہ دونوں آئینے بیک وقت آئینے بھی ہیں اور چراغ بھی! کائنات کی بوقلمونی کو پیش نظر رکھا جائے تو قرینِ قیاس بات یہی ہے کہ منور آئینے ایک دوسرے کے روبرو آگئے ہیں جن سے عکسوں کا ایک متناہی سلسلہ (کثرت) نے جنم لیا ہے۔ ادب کے معاملے میں بھی یہی صورتِ حال ہے۔ جب تخلیق کار منور آئینے میں تبدیل ہو جاتا ہے تو تخلیق کو بھی منور آئینے کا

منصب عطا کر دیتا ہے اور یوں دونوں ایک دوسرے کو منعکس کرنے لگتے ہیں۔ لہٰذا تنقید کا اصل کام یہ نہیں کہ وہ ادب کی پرکھ کے معاملے میں محض آئینہ یا محض چراغ کے حق میں آواز بلند کرے بلکہ چراغ کو آئینہ اور آئینہ کو چراغ متصور کرتے ہوئے ان کے باہمی انعکاس کا منظر دکھائے۔ ادب میں 'آئینے' کو پیٹرن کا اور 'چراغ' کو آہنگ کا استعارہ قرار دینا مناسب ہے، لیکن اگر آئینہ اور 'چراغ' ایک ہی شے کے دو رُخ قرار پائیں تو پھر پیٹرن اور آہنگ بھی ایک ہی سکے کے دو رخ قرار پائیں گے۔

O

(تنقید اور جدید اردو تنقید: وزیر آغا، سنہ اشاعت: 2011، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، بہ اشتراک قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی)

کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے؟

تنقید کیا ہے؟ اس سوال کا جواب شاید بہت تشفی بخش نہ ہو، لیکن تنقید کیا نہیں ہے؟ کا جواب یقیناً تشفی بخش اور بڑی حد تک قطعی ہوسکتا ہے۔ تنقید عمومی اور سرسری اظہار رائے نہیں ہے۔ غیر قطعی اور گول مول بات کہنا نقاد کے منصب کے منافی ہے۔ تنقید کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا نہیں بلکہ علم میں اضافہ کرنا ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ علم سے کیا مراد ہے؟ اگر علم سے مراد وہ فلسفیانہ اصطلاح ہے جس کی رو سے علم وہی ہے جسے کسی نہ کسی طرح ثابت کیا جاسکتا ہو تو تنقید اس قسم کا علم نہیں عطا کرتی۔ وہ علم بھی جسے فلسفے میں علم اولین (apriori knowledge) کہا جاتا ہے۔ تجزیاتی فلسفے کے نزدیک مشکوک ہے کیوں کہ اسے ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ بہت سے ریاضیاتی حقائق جو مفروضہ ہیں، یعنی جنھیں (axiom) کہا جاتا ہے، اسی قسم کا علم ہیں جن کا کوئی ثبوت نہیں، لیکن علم سے مراد یہ بھی ہے کہ کسی شے کے بارے میں آگاہی حاصل ہو۔ آگاہی حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے اس چیز کو بیان کرنا ضروری ہے، بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ کسی چیز کا صحیح بیان اس کی صحیح آگاہی فراہم کرتا ہے۔ یہ مسئلہ بھی اٹھ سکتا ہے کہ کیا کوئی بیان ایسا بھی ممکن ہے جس میں تعین قدر یعنی موضوعی معیار کا کوئی شائبہ نہ ہو؟ ظاہر ہے کہ خالص بیانیہ بیان ممکن نہیں ہے اور ہر بیان میں تھوڑی بہت تعین قدر شامل ہوتی ہے، لیکن تنقیدی بیان کا خاصہ یہ ہے کہ اس میں تعینِ قدر موضوعی نہیں ہوتی بلکہ حتی الامکان معروضی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید خارجی دنیا کے بارے میں خالص علم نہیں عطا کرتی۔ (کیوں کہ یہ شاید کسی بھی علم یا فن کے لیے ممکن نہیں ہے) لیکن یہ دو کام کرتی ہے۔ اول تو یہ خارجی دنیا کے اہم ترین مظہر یعنی ادب کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ تلاش کرتی ہے جن کا استعمال درستی اور صحت بیان کے لیے ناگزیر ہو۔ یہ اس لیے کہ جو الفاظ ناگزیر ہوں گے ان میں حقیقت کا شائبہ یقیناً ہوگا، کیوں کہ

ہر وہ لفظ جسے نظر انداز کیا جا سکے یا جس کی ضرورت ایسی نہ ہو کہ اس کو پس پشت ڈالنا ممکن ہو، یقیناً اس شے سے نزدیک ترین تعلق نہ رکھتا ہوگا، جسے بیان کیا جا رہا ہے۔ دوسرا کام تنقید یہ کرتی ہے کہ صحیح ترین بیان کی تلاش کے ذریعے ایسے اصول دریافت یا مرتب کرتی ہے جس کی روشنی میں صحیح بیان، تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ پہلا کام عملی تنقید اور دوسرا نظریاتی تنقید کے ذریعے انجام پاتا ہے، لیکن اکثر یہ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے رہتے ہیں۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں دیکھا جائے تو ہماری بیش تر ادبی تنقید افسوس ناک حد تک ژولیدہ فکری اور پھسلے پن کا شکار نظر آتی ہے۔ وٹ گنش ٹائن نے ایک بار برٹرنڈ رسل کے بارے میں کہا تھا کہ رسل نے فلسفہ اس لیے ترک کر دیا کہ اس کے پاس مسائل کا فقدان ہو گیا تھا۔ یہ اس نے اس معنی میں کہا کہ جتنے بھی مسائل خارجی دنیا کے علم کے بارے میں ممکن تھے، رسل نے ان سب کو جانچ پرکھ ڈالا تھا اور اب ایسے مسائل باقی ہی نہ تھے، جن پر وہ اپنا زور صرف کرتا۔ آج کی اردو تنقید پر بھی یہ قول صادق آتا ہے، لیکن الٹے معنوں میں۔ یعنی مسائل کا فقدان اس لیے نہیں ہے کہ سارے سوالات پر بحث ہو چکی، بلکہ اس لیے ہے کہ سوالات اٹھائے ہی نہیں گئے۔ گوپال متل صاحب نے ایک انٹرویو میں کہا کہ اردو میں کوئی نقاد ہی نہیں ہے، عظیم نقاد کی بحث کیا معنی رکھتی ہے؟ اس پر ایک صاحب نے مجھے خط لکھ کر پوچھا کہ بطور نقاد میں نے اس فیصلے کا برا مانا کہ نہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ اردو میں نقاد یا تنقید ہے کہ نہیں، افسوس کا مقام یہ ہے کہ رواروی میں کہی ہوئی ایک بات کو فوراً ذاتی رنگ میں رنگنے کی کوشش (اگر چہ خلوصِ نیت سے) کی گئی۔ سب سے پہلے تو ان مسائل کی فہرست بنائیے جن پر اظہار خیال تنقید کے لیے ضروری ہے، پھر سوچئے کہ ان مسائل پر کتنا اظہار خیال ہوا تو معلوم ہوگا کہ ہمارے اکثر نقاد بنیادی باتوں پر گفتگو کرنا کسر شان سمجھتے ہیں۔ اگر ترقی پسند نقاد ہے تو وہ گھوم پھر کر انسان کے چاند پر پہنچنے، سماجی اور معاشی ترقی، جدوجہد اور انقلاب کا تذکرہ کرے گا۔ اور اگر ترقی پسند نقاد نہیں ہے تو صنعتی زندگی کی حشر سامانی، موت کا خوف، تنہائی وغیرہ اس کے ہر پیراگراف میں کسی نہ کسی بہانے سے جلوہ افروز ہوں گے۔

ایسا نہیں ہے کہ ان چیزوں سے نقاد کو سروکار نہ ہونا چاہیے، ضرور ہونا چاہیے، لیکن اول تو یہ تمام باتیں پیش پا افتادہ ہیں۔ ان کی حیثیت معلومات کی ہے، علم کی نہیں۔ دوم یہ کہ ان باتوں سے جو نتیجہ نکالا جائے اگر وہ ' بی ہو تو ہم یہ سب اخباری حالات برداشت بھی کر لیں، لیکن اکثر یہ ہوتا ہے کہ نتیجہ برآمد ہی نہیں ہوتا۔ اگر ہوتا بھی ہے تو اتنا الجھا اور غیر ضروری کہ اس سے ادبی تنقید

میں کوئی مدد نہیں ملتی مثلاً انقلاب کی دھمک نیاز حیدر میں بھی ہے اور سردار جعفری میں بھی۔ فرد کی تنہائی کا احساس اختر بستوی میں بھی ہے اور بلراج کومل میں بھی۔ تو کیا یہ چاروں ایک ہی درجے کے شاعر ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ سماجی اور سیاسی حالات کا تذکرہ ہمارے نقادوں کا محبوب مشغلہ ہے۔ ذکر میر کا ہو یا نظیر کا یا سودا کا، بار بار وہی سماجی اور سیاسی حالات زکام کے نسخے کی طرح لکھے ملیں گے، لیکن اس سوال کو حل کرنے کی کسی میں تاب نہیں کہ اگر ایک ہی زمانے اور ایک ہی سماجی پس منظر نے میر، نظیر اور سودا تینوں کو جنم دیا تو یا تو وہ حالات غلط ہیں یا یہ تینوں شاعر ایک ہی طرح کے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ تو پھر سماجی حالات کی اہمیت یا معنویت کیا رہ گئی؟ یا تو ہمارے نقاد اپنے روایتی غبی پن کو ترک کر کے یہ ثابت کریں کہ سماجی حالات میر اور نظیر دونوں کے لیے مشترک نہیں تھے۔ یا اگر تھے تو ان کی انفرادیتیں سماجی اور سیاسی پس منظر کے ماورا تھیں۔ پہلا نظریہ تاریخی اعتبار سے غلط ٹھہرے گا اور دوسرا نظریہ ہمارے پروفیسر نقادوں کے لیے انتہائی تکلیف دہ ہوگا کیوں کہ وہ انفرادیتوں کے قائل ہی نہیں ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ انفرادیت کے معنی ہیں عدم تقلید۔ اور عدم تقلید انتشار کو راہ دیتی ہے، اس لیے تقلید کی ڈھاپلی ہی میں بند ہو کر انفرادی بانگ دی جا سکتی ہے۔

یہ الگ بات ہے کہ جدید روسی شاعرانہ منظر ایسے شاعروں سے بھرا ہوا ہے جو اپنی انفرادیت کی تلاش میں سرگرداں ہیں 'پچاس سویٹ شاعر' کے عنوان سے جو مجموعہ ابھی روس سے شائع ہوا ہے اس کے دیباچے میں بھی اس بات کی صراحت کر دی گئی ہے کہ ان شعراء میں پیچیدگی، تہہ داری اور تنوع کی جو کیفیت ہے وہ اس وجہ سے بھی ہے کہ ان کا قاری اب پہلے سے زیادہ سمجھ دار، باذوق اور بلند معیار ہو گیا ہے اور اس وجہ سے بھی کہ یہ شاعر انسانی تجربے کی مختلف جہتوں کے بے دریغ اظہار کی کوشش کرتے ہیں۔ اس مجموعے میں ایک نوجوان شاعر (Evgeny Vinokurov) ایوجنی ونوکوروف کی ایک دل چسپ نظم ہے کہ لوگ مجھے طرح طرح کی مفت مشورے دے دیا کرتے ہیں، میں ان کی باتیں مسکرا کر سنتا ہوں لیکن کرتا اپنی سی ہوں۔ آزادیٔ فکر کا یہ تصور شاعر اور تنقید دونوں کے لیے بہت ضروری ہے، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ نقاد کو جہاں یہ آزادی ہے کہ وہ کسی مخصوص نقطۂ نظر کی روشنی میں فن پارے کو پرکھے۔ وہاں اس سے ہمارا یہ مطالبہ بھی ہے کہ اس کا نقطۂ نظر کسی ادبی معیار کے زیر اثر تعمیر کیا گیا ہو اور اس میں کوئی ایسے منطقی تضادات نہ ہوں جو ان معیاروں یا اس نقطۂ نظر کی وقعت کو مجروح کریں جس کی رو سے نقاد اپنے

فیصلے کر رہا ہے۔ یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ کوئی بھی تنقیدی نقطۂ نظر سو فی صدی صحیح نہیں ہو سکتا، جس طرح کوئی بھی سائنسی یا فلسفیانہ نظریہ سو فی صدی صحیح نہیں ہو سکتا۔ سائنسی علم کے بارے میں تو پھر بھی اتنا کہا جا سکتا ہے کہ موجودہ حقایق وشہادت کی روشنی میں یہی نظریہ درست ہے، لیکن ادبی نقطۂ نظر کے بارے میں اتنا بھی کہنا ممکن نہیں ہوتا کیوں کہ ادب بہ ذات خود اس قدر داخلی اور انسان کے ناقابل تجزیہ تصورات سے اس قدر پیوست ہوتا ہے کہ اس کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ لہٰذا وہ نقاد جو اپنے نظریے کے علاوہ تمام نظریات کو رد کرتے ہیں صرف اسی حد تک قابل اعتبار و اعتنا ہیں جس حد تک ان کے تردیدی خیالات منطقی اور عقلی ثبوت کے پابند ہیں۔ منطقی اور عقلی ثبوت سے ماورا نظریات بھی درست ہو سکتے ہیں، لیکن نقاد ان کی صحت پر اصرار نہیں کر سکتا۔

جدید تنقید کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پچھلی تنقید کی مزعوماتی اور ادعائی فضا کی جگہ آزاد خیالی کی فضا قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی کمزوری یہ ہے کہ اس نے اکثر صحیح ترین بیان کو تلاش کرنے کے بجائے کام چلاؤ بیان پر اکتفا کیا ہے۔ یعنی فن پارے کو بیان کرنے کے لیے بہترین طریقہ نہیں اختیار کیا ہے۔ لیکن پھر بھی نئے نقادوں کی کوششیں بہتر ہیں جو یا تو فراق صاحب کی طرح انشائیہ لکھنا پسند کرتے تھے یا ممتاز حسین کی طرح غیر تجزیاتی بیانات سے کام لیتے تھے۔ دراصل نئی اور پرانی تنقید کا اختلاف دو مختلف نظریات کا اختلاف ہے، اور یہ نظریات محض سیاسی یا ادبی نہیں ہیں بلکہ ان کا تعلق فلسفۂ علم سے ہے۔ وہ فلسفی جنھیں حقیقت پسند (realist) کہا جاتا ہے اس بات میں یقین رکھتے ہیں کہ اشیاء کسی نہ کسی مفہوم میں موجود ہیں اور ان کا مطالعہ اشیاء کی حیثیت سے کیا جا سکتا ہے۔ اس کے برخلاف عینیت پرست فلسفی جو ہیگل اور کانٹ کے پیرو ہیں اشیاء کا صرف عینی وجود مانتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ کسی شئے کا مطالعہ صرف اس طرح ممکن ہے کہ عینی حقیقت کا مطالعہ کیا جائے۔ مارکسی یا روایتی تنقید دراصل اسی عینیت پرست فلسفے کی پیداوار ہے۔ جو تجزیے کے بجائے عمومی اور تحلیلی (synthcsis) پر اصرار کرتا ہے اور جدید تنقید حقیقت پرست ہے جو فن پاروں کو بقیہ چیزوں سے الگ کر کے اس کا تنہا تجزیہ و مطالعہ کرنا پسند کرتی ہے۔

تجزیاتی فکر کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن پارے کے بارے میں موضوعی اور موضوعاتی دونوں طرح کی باتیں خارج از بحث کر دی گئیں۔ موضوعی باتوں سے میری مراد وہ باتیں ہیں جو مجھے ذاتی یا جذباتی طور پر پسند آتی ہیں چاہے منطق یا استدلال ان کے وجود سے انکار کرے، مثلاً میں نے

یہ فرض کرلیا کہ ادیب کی سماجی ذمے داری ہے۔ لہٰذا میں ادب میں اس سماجی ذمے داری کا انعکاس تلاش کروں گا۔ اگر وہ نہیں ملتا تو میں اس ادب کو لاطائل قرار دوں گا چاہے اس ادب میں ادبی حسن ہو یا نہ ہو، میں یہ کہہ دوں گا کہ سماجی ذمے داری کا انعکاس نہیں ہے، تو ادبی حسن بھی نہیں ہے۔ خیر یہاں تک غنیمت تھا لیکن اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ اگر فن پارے میں سماجی ذمے داری کا اثر ملتا ہے تو میں اسے اچھا ادب کہوں گا۔ اس میں کسی اور طرح کا حسن ہو یا نہ ہو۔ میں تمام ادب کی تنقید کرتے وقت پہلو بچاتا رہوں گا کہ کہیں یہ ثابت نہ ہو جائے کہ سماجی ذمے داری کا ثبوت نہ ہونے کے باوجود فلاں ادب اچھا ہے۔ چنانچہ سردار جعفری اور دوسرے ترقی پسند نقاد ایک عرصے تک اس گتھی کو حل کرنے میں سرگرداں رہے کہ بودلیئر یا غالب یا رومی کی معنویت ان کے لیے کیا اور کیوں ہے؟ غالب، میر اور کبیر کی حد تک تو وہ کھینچ کھانچ کر کچھ نہ کچھ سماجی فلسفہ برآمد کرلائے، لیکن بودلیئر یا کافکا وغیرہ کے لیے ان لوگوں نے مریضانہ، غیر صحت مندانہ، داخلیت پرست وغیرہ اصطلاحیں تراش کر دل کو مطمئن کرلیا کہ اگر یہ لوگ مجھے اچھے بھی لگتے ہیں تو یہ محض انسانی کمزوری ہے، ورنہ یہ سب مریض اور غیر صحت مند ہیں۔ سردار جعفری یا احتشام حسین یا سجاد ظہیر باعلم اور باذوق لوگ ہیں، اس لیے ان لوگوں نے ان مسائل کو حتی الامکان اس طرح برتا کہ خدا اور وصال صنم دونوں سے بہرہ مند ہوتے رہے، لیکن غبی اور کم علم نقادوں کی وہ فوج جوان کی کلمہ گو ہے، اس کے ہاتھ خط و خال کے علاوہ کچھ نہیں لگا۔ بہر حال بات ہو رہی تھی موضوعی نقطۂ نظر کی۔ ایمان دار دانش ور کا پہلا امتحان وہاں ہوتا ہے جب وہ کسے ایسے نتیجے کو روکنے پر مجبور ہوتا ہے جو منطقی طور پر غلط لیکن جذباتی طور پر اس کے لیے دل کش ہو۔ اگر اس نے جذباتی دل کشی رکھنے والے نتیجے کو منطق کے علی الرغم قبول کرلیا تو گویا وہیں خودکشی کرلی۔ جدید تنقید چوں کہ موضوعی اور ذاتی طور پر دل کشی رکھنے والے نتائج سے سروکار نہیں رکھتی بلکہ تجزیے کی روشنی میں فن پارے کو پرکھتی ہے، اس لیے اسے یہ مشکل درپیش ہی نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر فیض کا مطالعہ کرنے والے جدید نقاد کو اس بات کی کوئی فکر نہیں ہوتی کہ وہ ان کے سیاسی اعتقادات کو کس خانے میں رکھے۔ ممکن ہے موضوعی طور پر وہ ان اعتقادات سے متفق نہ ہو یا متفق ہو، لیکن اس حد تک اور اس طرح نہ ہو جس طرح فیض صاحب چاہتے ہیں لیکن تجزیاتی تنقید کا پیروکار ہونے کی وجہ سے اس کو اپنے ذاتی معتقدات اور فیض کے معتقدات میں کوئی کشاکش نہیں نظر آتی۔ فیض اپنے گھر خوش ہم اپنے گھر خوش۔ ہمیں ان کا شعر اپنے فنی تجزیے کی

روشنی میں اچھا معلوم ہوتا ہے۔ ہم اس کی اچھائی اور اپنے دلائل کا بیان کر دیں گے اور باقی مسائل جو ذاتی نوعیت کے ہیں ان کو اپنے تجزیے پر حتی الامکان، اثر انداز نہ ہونے دیں گے۔ ورنہ جب سے مجھے معلوم ہوا ہے کہ فیض صاحب نے اردو کے خلاف مورچہ سنبھالا ہے اور پنجابی زبان وادب کے حامی اس طرح بن گئے ہیں کہ کہتے ہیں کہ میں نے اردو میں شاعری کر کے زندگی ضائع کی تو میرے دل میں ان کے خلاف سخت غم وغصہ ہے، لیکن اس کے باوجود ان کے جس شعر میں مجھے اچھائی نظر آتی ہے میں اس کو اب بھی اچھا کہتا اور لکھتا ہوں۔ اس نظریے کو محض لبرل کہہ کر پیچھا نہیں چھڑایا جاسکتا (حالاں کہ لبرل ہونا بہت عمدہ چیز ہے) کیوں کہ اس کا تعلق ایک پورے نظریۂ حیات وادب سے ہے۔ پچھلی نسل کے تمام نقاد بلکہ پچھلے تمام نقاد جن میں حالی کا نام بھی شامل ہے، کسی نہ کسی حد تک موضوعی اور موضوعاتی دھوکے میں گرفتار تھے اور خوب صورت یا قابل قبول موضوع کو خوب صورت اور قابل قبول شعر وادب کی شرط ٹھہراتے تھے۔ اس دھوکے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اچھے اور برے ادیب میں امتیاز کا معیار ادب کی اچھائی برائی نہیں، بلکہ موضوع کی اچھائی یا برائی ہوگیا۔ یہ دھوکا اس شدت سے پھیلا کہ سمجھ دار لوگوں نے بھی اسے اپنی تنقید کی اساس بنالیا۔ چنانچہ اسلوب احمد انصاری جیسے شخص نے لکھا کہ ان کے نزدیک اقبال کی عظمت کا تعین ان کے عشق رسول کو دھیان میں لائے بغیر نہیں ہوسکتا۔ ایک اور صاحب نے الیٹ کا ایک قول کہیں سے ڈھونڈ کر بڑے فخر ومباہات سے پیش کیا کہ ممکن ہے ادب اور غیر ادب میں فرق کرنے کے لیے ادبی معیاروں کا حوالہ دینا پڑے۔ لیکن کوئی ادب بڑا ہے کہ نہیں اس کا تعین غیر ادبی معیاروں کے ہی ذریعے ہوسکتا ہے۔ اول تو یہ کیا ضرور ہے کہ الیٹ جس کی ہزاروں باتیں ان صاحب کو غلط معلوم ہوتی ہیں، یہی ایک بات صحیح کہے، اور دوسرے یہ کہ اگر یہ صاحب الیٹ کے پورے نظامِ فکر سے واقف ہوتے تو انھیں معلوم ہوتا کہ اسی مضمون کے آخر میں (جہاں اس نے یہ بات کہی ہے) الیٹ نے تلقین کی ہے کہ لوگوں کو عیسائی ادب پڑھنا چاہیے کیوں کہ وہی عظیم ترین ادب ہے۔ ہمارے نقادوں نے الیٹ کا قول اسی معصومیت سے نقل کیا ہے جو بعض پرانے نقادوں میں نظر آتی ہے کہ وہ مغربی مصنفین کے اقوال ادھر سے ادھر چھین جھپٹ کر لکھ لاتے ہیں لیکن انھیں نہ ان کے مضمرات کا پتا ہوتا ہے اور نہ وہ اس بات سے سروکار رکھتے ہیں کہ جس مصنف کا ایک تنہا جملہ وہ نقل کر رہے ہیں اس کا پورا نظام فکر کیا تھا اور اس نظام فکر میں اس جملے کی حیثیت کیا ہے۔ ہمارے نقاد نے الیٹ کے حوالے

سے یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ غیر ادبی معیاروں کی رو سے ہی ادب کی عظمت کا پتا چلتا ہے۔ لیکن یہ بھول گئے کہ ان ہی میں سے بعض معیاروں کی روشنی میں الیٹ نے عیسائی ادب کو عظیم ترین درجہ دیا ہے۔ کسی دوسرے غیر ادبی معیار کی رو سے جن سنگھی یا مہا سبھائی کسی اور ادب کو عظمت کے تخت پر بٹھا دے گا، جماعت اسلامی والا کسی اور ادب کے گن گائے گا۔ وقس علی ہذا۔ پھر ان غیر ادبی معیاروں کی اہمیت یا حقیقت کیا ہوتی؟ ہمارے بہادر نقاد یہ بھول گئے کہ خود الیٹ نے یہ بھی کہا ہے کہ شاعری، مذہب یا فلسفہ یا دینیات کا بدل نہیں ہے۔

اس مسئلے پر دراصل یوں غور کرنا چاہیے کہ اگر کوئی فن پارہ سراسر کسی مخصوص فلسفے یا نظریے کا اظہار کرتا ہے تو پھر بقول آیونسکو اس کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس فلسفے یا نظریے کی بہترین نمائندگی اس کے مفکروں نے پیش کر دی ہے۔ اب اس پر شعر لکھنا تضیع اوقات کہلائے گا۔ میرا خیال ہے کہ جو لوگ شعر کے ذریعہ فلسفہ یا نظریہ سیکھنا چاہتے ہیں وہ درحقیقت ذہنی طور پر کم کوش اور بے ہمت ہیں۔ وہ سوچتے ہیں کہ فلسفے کی ادق کتابیں کون پڑھے، لاؤ سستی ہلکی شاعری سے وہیں باتیں تھوڑی بہت سیکھ لیں تاکہ بات چیت میں ہم جاہل نہ ٹھہریں۔

جدید نقاد سیاست یا فلسفے کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا۔ آل احمد سرور نے جو ہماری تنقید میں لبرل اور آزاد ذہن کے بہترین نمائندہ ہیں، اپنی تنقیدوں میں اس کی اچھی مثال پیش کی ہے۔ عسکری صاحب انتہا پسند ہیں لیکن ادب، فلسفہ، سیاست اور تہذیب کی رشتوں سے بخوبی واقف ہیں۔ جدید نقاد کو صرف اس بات سے انکار ہے کہ محض موضوع کی خوب صورتی یا درستگی سے ادب بھی خوب صورت یا درست ہو جائے گا۔ جدید نقاد کا کہنا ہے کہ موضوع ہیئت سے الگ نہیں ہے، معنی لفظ سے الگ نہیں ہیں۔ لفظ کو چھوڑ دینا اور مجرد نفس موضوع سے بحث کرنا اس مفروضے میں یقین رکھتا ہے کہ جوہر، عرض سے الگ بھی کوئی چیز ہوتی ہے اور مَرا ہوا بدن اس لیے مردہ ہے کہ روح اس میں سے نکل گئی ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ نہ مادہ اتنا مرئی ہے جتنا کہ فرض کیا جاتا ہے اور نہ روح (یا جو بھی نام دے لیں) اتنی غیر مرئی ہے جتنی لوگ سمجھتے ہیں۔ جو جوہر ہے وہی عرض ہے۔ اسی طرح جو لفظ ہے وہی شعر ہے۔

(2)

میں نے اوپر کہا تھا کہ "تنقید عمومی اور سرسری اظہار رائے نہیں ہے، غیر قطعی اور گول مول

بات کہنا نقاد کے منصب کے منافی ہیں۔'' مضمون کا پہلا حصہ لکھ لینے کے عرصہ بعد ایف۔ آر۔ لیوس کا ایک خیال میری نظر سے گزرا کہ نقاد کے لیے ایسے عمومی بیانات محض عیاشی ہیں، جن کو کسی مخصوص فن پارے سے متعلق نہ کیا جا سکے۔ جب کسی اہل الرائے سے اپنی کسی بات کی تصدیق ہو تو خوشی ہوتی ہے۔ لیکن لیوس کی بات کو دور تک لے جایا جائے تو سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر ایسا ہے تو نظریاتی تنقید کی ضرورت یا اہمیت کیا ہے؟ اس سلسلے میں کم سے کم دو باتیں کہی جا سکتی ہیں۔ اول تو یہ کہ بہت ساری نظریاتی تنقید مخصوص فن پاروں کے ہی حوالے سے بات کرتی ہے۔ اس کی بہترین مثال ارسطو کی 'بوطیقا' ہے۔ جرجانی کی کتاب ''المتنبی اور اس کے مخالفین کے درمیان بیچ کی راہ'' اور حالی کا مقدمہ بھی اس ضمن میں ہیں۔ (حالی کی فلسفیانہ اور نظریاتی اساس ذرا کم زور سہی، لیکن ان کا طریق کار بہت عمدہ ہے) دوسری بات یہ کہ نظریاتی تنقید ایسے اصول وضع یا دریافت کرتی ہے جن کی روشنی میں مخصوص فن پاروں پر معنی خیز اور بامعنی اظہار خیال ہو سکتا ہے، یعنی اگر نظریاتی تنقید نہ ہو تو بقیہ تنقید، جسے آسانی کے لیے عملی تنقید کہا جا سکتا ہے، وجود میں نہیں آ سکتی۔ تو کیا نظریاتی تنقید کو فلسفے کی ایک شاخ یا شکل کہا جا سکتا ہے؟ اس سوال کو یوں بھی پوچھ سکتے ہیں کہ تنقیدی نظریات فن پاروں کو ہی سامنے رکھ کر وضع یا دریافت کیے جا سکتے ہیں یا ان کی کوئی فلسفیانہ حقیقت بھی ہے جو خالص فکری سطح پر فن پاروں کے وجود سے ماوراء ہے؟ اگر نظریات کا وجود (جواز نہیں، صرف وجود) فن پاروں کا ہی رہین منت ہے، تو تنقید کی سچائی بھی فن پاروں کی سچائی کی تابع ہو جاتی ہے یعنی اگر فن پارہ جھوٹا ہے تو اس کی روشنی میں وضع یا دریافت کردہ نظریات بھی جھوٹے ہوں گے، لیکن اگر نظریات کو فن پارے سے الگ اور محض ایک تفکیری سرگرمی کا نتیجہ قرار دیا جائے تو تنقیدی نظریات ایک خارجی چیز ٹھہریں گے اور شاعر سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ ان نظریات کو پابندی کرے، اس کی آزادی پر ضرب کاری لگانا ہوگا۔ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ اگر شاعر اس مطالبے کو پورا کر کے سچے فن پارے خلق کر سکے اور سچائی کی خاطر اس کی تھوڑی سی آزادی سلب بھی ہو جائے تو کیا ہرج ہے۔ اس خیال میں جو خطرات ہیں ان کی وضاحت چنداں ضروری نہیں، کیوں کہ آزادی کو سلب کرنے کا عمل ایک بار چل پڑے تو اس کی انتہا آمریت اور قطعیت ہوتی ہے اور کوئی فلسفیانہ اصول، چاہے وہ کتنا ہی خالص کیوں نہ ہو، اس کے ڈانڈے کہیں نہ کہیں سیاسی دار و گیر سے ضرور جا ملتے ہیں۔ افلاطون اور ہیگل نے مارکسی سیاست کی انتہا پسند اور کانٹ اور نطشہ نے نازی بہیمیت کو جنم دیا۔

لہٰذا فلسفیانہ سچائی کوئی مطلق خوبی نہیں ہوتی کہ اس کی پابندی کرنے میں شاعر کے لیے فلاح ہی فلاح ہو۔ لیکن یہ کہہ دینا بھی کافی نہیں کہ تنقیدی نظریات کی کوئی فلسفیانہ اساس یا حقیقت نہیں، تنقیدی نظریات بس ہوتے ہیں، اور کچھ نہیں۔ کیوں کہ اگر تنقیدی نظریات مروجہ معنوں میں فلسفیانہ نہیں ہوتے تو اس کا مطلب یہ بھی نکل سکتا ہے کہ شاعری میں غلط اور صحیح کے معیار محض ذاتی ہوتے ہیں۔ اور اگر ایسا ہے تو پہلا سوال پھر آموجود ہوتا ہے کہ نظریات کی ضرورت ہی کیا ہے؟

اگر اس سوال کا جواب وہی رکھا جائے جو شروع میں بیان ہوا کہ بہت ساری نظریاتی تنقید مخصوص فن پاروں کے حوالے سے ہی بات کرتی ہے اور اس کی فلسفیانہ حقیقت کچھ نہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے نظریاتی تنقید جن اصولوں کو وضع یا دریافت کرتی ہے اور جن کی روشنی میں کسی مخصوص فن پارے (یا تمام فن پاروں) پر اظہار خیال ہوسکتا ہے، اپنی صحت کا کیا جواز رکھتے ہیں؟ اگر ان کا جواز یہ ہے کہ وہ فن پاروں سے برآمد کیے گئے ہیں، یا ہم یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ انھیں فن پاروں سے برآمد کیا جاسکتا ہے تو دوسرا سوال آدھمکتا ہے کہ ان فن پاروں کی ہی صحت یا عدم صحت (یعنی خوابی اور ناخوبی یا سچائی اور جھوٹ پن) کے بارے میں آپ کے پاس کیا دلائل ہیں؟ تنقیدی نظریات سچے ہیں کیوں کہ وہ فن پاروں سے برآمد کیے گئے ہیں اور فن پارے سچے ہیں کیوں کہ تنقیدی نظریات انھیں سچا ثابت کرتے ہیں۔ اس استدلال کا اہمال ظاہر ہے۔ دو شخص ایک دوسرے کو سچا کہیں تو جب تک ان دونوں کی صداقت الگ الگ ثابت نہ ہو، ان کی شہادت کی وقعت خاک برابر بھی نہیں ہوسکتی، یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ نظریات چوں کہ ایسے فن پاروں سے مستنبط کیے گئے ہیں جن کی خوبی مرور ایام کے ذریعہ مسلم ہوچکی ہے، یعنی امتداد زمانہ نے ان کی عظمت یا خوبی کے تاثر کو کم نہیں کیا ہے، لہٰذا ان نظریات کو صحیح کہنا ہی پڑے گا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ درجنوں شاعر ایسے ہیں جن کی خوبی کا احساس لوگوں کو ایک عرصے کے بعد ہوتا ہے، اس لیے ممکن ہے کہ ماضی کے بہت سے شاعروں کی خوبی سے ہم ابھی واقف ہوں، یا ان شاعروں ہی سے ناواقف ہوں اور ممکن ہے ان کو سامنے رکھ کر جو نظریات وضع کیے جائیں اور ان نظریات سے مختلف ہوں جو کہ اس وقت مروج ہیں۔

خیر، یہ تو محض ایک باریک بیانی ہے جس چیز کا محض خفیف امکان ہو اسے منطق بھی نظر انداز کردے تو کچھ خاص عجیب نہیں، لیکن کسی فن پارے کی خوبی کے لیے محض یہ دلیل کہ عرصۂ دراز سے لوگ اسے خوب صورت کہتے آئے ہیں، بعض دوسرے مسائل ضرور پیدا کرتے ہیں، مثلاً یہ

کہ کون سے لوگ اسے خوب صورت کہتے آئے ہیں؟ اور 'عرصۂ دراز' کی تعریف کیا ہو؟ کیا پچاس سال کا عرصہ اس مقصد کے لیے 'عرصہ دراز' ہے، یا اس سے کم یا اس سے زیادہ؟ اور کتنا کم اور کتنا زیادہ؟ فرض کیجیے اس سوال کو بھی یوں ہی چھوڑ دیں اور کہیں کہ 'عرصۂ دراز' کی ایک مثالی تعریف ہر شخص کے ذہن میں ہے لیکن اسے متشکل نہیں کہا جاسکتا۔ یہ سوال بھی بالائے طاق رکھ دیں کہ وہ کون سے لوگ ہیں جو اس مثالی عرصۂ دراز سے کسی فن پارے کو اچھا کہتے آئے ہیں۔ اس کا جواب بھی ہم یہ کہہ کر دے سکتے ہیں کہ جس طرح عرصۂ دراز کی ایک مثالی تعریف ہے، اسی طرح 'لوگ' یا 'عوام' کی بھی ایک مثالی تعریف ہے جسے متشکل نہیں کہا جا سکتا لیکن جو موجود ہے۔ اب مندرجہ ذیل دو صورت حالات پر غور کیجیے۔ (1) ایک ملک ایسا ہے جہاں فن پارے تو ہیں لیکن تنقیدی نظریات نہیں ہیں۔ وہاں کے لوگ فن پاروں کا وجود کس طرح ثابت کرسکیں گے؟ اور یہ کس طرح ثابت کرسکیں گے کہ فلاں فلاں فن پارہ اچھا ہے اور فلاں برا۔ (یعنی جھوٹا یا ناکام یا کم تر درجے کا ہے) (2) ایک ملک ایسا ہے جہاں اچانک ایک ایسا فن پارہ وجود میں آتا ہے جو کسی بھی تنقیدی نظریے پر پورا نہیں اترتا۔ وہاں کے نقاد نزدیک و دور کی تمام تاریخ پلٹ کر دیکھ ڈالتے ہیں لیکن اس فن پارے کا جواز انھیں کہیں نہیں ملتا۔ ظاہر ہے کہ وہ اسے فن پارہ ماننے ہی سے انکار کردیں گے، اتفاقاً وہاں کسی دور دراز ملک سے ایک صاحب تشریف لاتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ان کے ملک میں جو تنقیدی نظریات مروج ہیں ان کی رو سے یہ فن پارہ ایک شاہ کار ہے۔

پہلی صورت حال کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ جہاں فن ہوگا وہاں تنقید بھی ہوگی، کیوں کہ فن بھی ایک طرح کی تنقید ہی ہے، یعنی فن کار جب کسی مخصوص شکل میں اپنا اظہار کرتا ہے تو اس شکل کو اپنی حد تک اطمینان بخش یا اپنے اظہار کی بہترین صورت بنانے کی کوشش کی حد تک ایک تنقیدی کارگزاری عمل میں لاتا ہے، لیکن اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ تنقیدی نظریات (یا چلیے نظریات نہیں، احساسات سہی) ایک طرح کا آزاد وجود رکھتے ہیں اور فن پارے کے کلیۃً تابع نہیں ہوتے۔ اگر ایسا ہے تو پھر تنقیدی نظریات کو فلسفیانہ سچائی کا حامل کہنے سے ہمیں کون روک سکتا ہے؟ لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ شاعر کا تنقیدی عمل چاہے وہ خودکار ہو یا شعوری ہو، وہ مجرد طور پر تو عمل میں آتا نہیں، شاعر جب اپنے اظہار کو ممکن حد تک اطمینان بخش بنانے یا اپنے اظہار کو بہترین شکل دینے کی کوشش کرتا ہے اور اس کوشش کے دوران میں وہ بعض الفاظ، تراکیب، واقعات، خیالات وغیرہ کو رد اور بعض کو قبول کرتا ہے تو اس ترجیح و استرداد کے پس پشت

دوسرے فن پاروں کا احساس اور دوسرے شعرا کے خیالات کا کچھ نہ کچھ اعتراف ہوتا ہی ہے۔ دوسرے الفاظ میں، کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی شاعر اپنے پیش روؤں، اپنے ماحول اور اپنے مطالعہ کو اپنی شعر گوئی سے اس درجہ منہا کر لے کہ جب وہ اپنا اظہار کرے تو اس اظہار کی حد تک پیش روؤں، ماحول اور مطالعہ اور مطالعہ کا عدم اور وجود برابر ہو۔ ظاہر ہے کہ ایسا ممکن نہیں ہے اور اگر ایسا یہ ممکن نہیں تو پھر یہ دعویٰ غلط ہو جاتا ہے کہ تنقیدی نظریات یا احساسات فن پارے کے کلیۃً تابع نہیں ہوتے بلکہ ایک آزاد اور لازمی وجود رکھتے ہیں۔ لیکن پھر وہ شخص کیسا رہا ہوگا جس نے کسی زبان میں سب سے پہلا فن پارہ تخلیق کیا ہوگا؟ دنیا میں اب بھی ایسی قومیں موجود ہیں جن کی زبان بہت محدود اور محض چند سادہ الفاظ پر مبنی ہے۔ یعنی ان قوموں کا ذہنی ارتقا بہت کم درجے کا ہے۔ ان سے آگے وہ قومیں ہیں جن کے یہاں زبان نسبتاً ترقی یافتہ ہے لیکن ان کا کوئی رسم الخط نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی زبانوں میں تنقیدی نظریات (اگر یہ نظریات فن پاروں کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں) کا وجود نہ ہوگا تو پھر ان زبانوں کا شاعر جب کسی مخصوص طرز اظہار کو قبول یا رد کرتا ہے تو اس کی تنقیدی بصیرت کہاں سے آتی ہے؟ اس کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ ایسی زبانوں میں فن پارہ ہوگا ؟، نہیں۔ اول تو یہ جواب مشتبہ ہے (کیوں ان میں سے اکثر زبانوں مثلاً اسکیمو اور شمالی امریکہ یا افریقہ اور ہندوستان کی بہت سی قبائلی زبانوں میں شاعری موجود ہے) لیکن اگر مان لیا جائے کہ یہ جواب صحیح ہے تو یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ اگر یہ زبانیں ترقی کر جائیں (یعنی ان کے بولنے والوں کی تہذیبیں ترقی کر کر جائیں) اور اس حد تک ترقی کر جائیں کہ وہ فن پارے کی تخلیق کی متحمل ہو سکیں تو ان کا پہلا شاعر کن بنیادوں پر رد و قبول کا عمل کرے گا؟ ہم جانتے ہیں کہ مثلاً عربوں نے اس زمانے میں بھی اعلیٰ درجے کی شاعری لکھی جب ان کی تہذیب بہت پس ماندہ اور محدود تھی اور ان کے یہاں تنقیدی اصول تو کیا، عروض بھی مدون نہ ہوا تھا۔

اس بحث کی روشنی میں یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ تخلیق اور تنقید میں ایک لازمی رشتہ ہے۔ جہاں فن ہوگا وہاں تنقید بھی ہوگی اور اس حد تک تنقید بھی ایک فلسفیانہ یعنی لازمی وجود رکھتی ہے۔ یعنی تنقیدی نظریات اپنی تفصیلی صورت میں فلسفیانہ حقیقت کے حامل شاید نہ ہوں۔ لیکن تنقید خود ایک فلسفیانہ حقیقت رکھتی ہے۔ اب دوسری صورت پر غور کیجیے۔ کسی ملک میں ایسا فن پارہ وجود میں آتا ہے جو کسی بھی تنقیدی نظریے پر پورا نہیں اترتا۔ وہاں کے نقاد اس کو فن پارہ ماننے سے

انکار کر دیتے ہیں۔ لیکن اسے فن پارہ ماننے سے انکار کرنے کی منزل ہی کہاں آئی۔ اگر فن پارے کی پہچان محض ان تنقیدی اصولوں کی روشنی میں ممکن ہے جو اس ملک میں سائر و دائر ہیں اور ہمارا مفروضہ فن پارہ ان اصولوں پر پورا نہیں اترتا تو گویا اس کا وجود ہی نہیں ہے۔ آنکھ اشیاء کا علم اس طرح حاصل کرتی ہے کہ پتلی پر ان کا عکس پڑتا ہے۔ اگر عکس نہ پڑے تو وہ شے موجود ہو یا لاموجود، لیکن آنکھ کے لیے تو وہ موجود نہ ہوگی۔ لہٰذا وہ فن پارے (یا اور صحت سے کہیے تو وہ تخلیقات) جو تنقیدی اصولوں کی آنکھ پر منعکس نہیں ہوتیں، موجود ہیں، لیکن کیا وہ واقعی لاموجود ہیں؟ اگر تنقیدی نظریات صرف موجود فن پاروں کی روشنی میں مرتب کیے گئے ہیں تو ممکن فن پاروں پر ان کا اطلاق یا ممکن فن پاروں کی فنی حیثیت کا ثبوت ان نظریات کے ذریعہ حاصل ہونا لازمی نہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ واقعی وجود میں آجائے لیکن لوگ اس سے بے خبر رہیں، کیوں کہ ممکن ہے موجود فن پاروں کی روشنی میں مرتب کیے گئے اصول اس کو دریافت کرنے سے قاصر رہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فن پارہ اپنی جگہ پر ایک آزاد وجود رکھتا ہے، یہ بات کہ مروج تنقیدی نظریات اسے فن پارہ ثابت نہیں کر سکتے، اس کی فنی حیثیت پر اثر انداز نہیں ہو سکتی۔ یعنی فن پارے کا فن پارہ ہونا ایک مطلق حقیقت ہے۔

اگر یہ صحیح ہے تو تنقید محض ایک محدود قسم کی سماجی کارگزاری ہو کر رہ جاتی ہے۔ یعنی وہ موجود فن پاروں کے بارے میں کلام کرتی ہے اور ان کی قدر و قیمت سے ہمیں آگاہ کرتی ہے۔ اس سے یہ فائدہ تو پہنچ سکتا ہے کہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ فلاں فلاں شاعر اچھے یا سچے یا قابل ذکر ہیں، اور اس طرح لوگوں میں فن پارے کے بارے میں معلومات اور آگاہی کا اضافہ ہو اور لارنس لرنر کے الفاظ میں ادب کی (prestige) قائم ہو۔ لیکن یہ کام تو تبصرہ نگار اور انشا پرداز بڑی خوبی سے انجام دے لیتے ہیں۔ (بدقسمتی سے اردو کے زیادہ تر نقاد اسی ضمن میں آتے ہیں) پھر تنقیدی نظریات بے معنی ہو جاتے ہیں، لیکن اگر یہ نظریات کم بخت نہ ہوتے تو تبصرہ نگار اور انشا پرداز بھی محض منہ کی کھاتے، کیوں کہ ان کی تحریریں علمی اور فلسفیانہ اعتبار سے کتنی ہی پس ماندہ سہی، لیکن ان کی اساس تو بہر حال کسی نہ کسی نظریے پر ہوتی ہے۔

ان بحثوں کو آگے بڑھانے سے پہلے اب تک جو خیالات سامنے آئے ہیں ان کو سمیٹنا ضروری ہے کیوں کہ بات بڑی پیچیدہ ہوتی جا رہی ہے۔

1. میں نے شروع میں تنقید کے بارے میں یہ دعوے کیے تھے کہ یہ معلومات بین علم عطا کرتی

ہے۔ گول مول باتیں نہیں کرتی۔ وہ ادب کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ تلاش کرتی ہے جن کا استعمال درستی اور صحت بیان کے لیے ناگزیر ہو۔ وہ صحیح ترین بیان کی تلاش کے ذریعے ایسے اصول مرتب کرتی ہے جن کی روشنی میں صحیح ترین بیان تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔

2. تنقیدی نظریات فن پاروں کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں اس لیے ان کی رہنمائی اس بات کو طے کرنے کے لیے ضروری ہے کہ کون سی تخلیق فن پارہ ہے، کون سی تخلیق فن پارہ نہیں ہے، کون سا فن پارہ بہتر ہے اور کیوں بہتر ہے؟
3. اس میں گڑبڑ یہ ہے کہ اگر فن پارہ جھوٹا ہوگا تو اس پر مبنی تنقیدی اصول و نظریات بھی جھوٹے ہوں گے۔
4. کسی فن پارے کی سچائی کا ثبوت یہ ہے کہ مرورِ ایام کے باوجود اس کی خوبی مسلم رہتی ہے۔
5. لہٰذا تنقیدی نظریات میں کوئی فلسفیانہ سچائی نہیں ہوتی۔ یعنی ان میں ایسی سچائی نہیں ہوتی جسے مجرد فلسفیانہ طور پر ثابت کیا جا سکے۔
6. لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو شاعر کا خودکار یا شعوری تنقیدی عمل جس کے ذریعہ وہ اظہار کے بعض اسالیب کو رد اور بعض کو قبول کرتا ہے، لاموجود ٹھہرتا ہے، حالاں کہ یہ بات ثابت ہے کہ ایسا تنقیدی عمل موجود ہے۔
7. لہٰذا تنقیدی نظریات فلسفیانہ سچائی) ہو یا نہ ہو لیکن تنقیدی شعوری میں یقیناً ایک طرح کی لازمیت ہوتی ہے۔
8. گویا تنقیدی شعور اور تنقیدی نظریات الگ الگ چیزیں ہیں۔ یعنی تنقیدی نظریات موخر ہیں اور تنقیدی شعور مقدم۔
9. اگر تنقیدی شعور مقدم ہے تو فن پارے کا وجود لازمی اور مطلق ہو جاتا ہے کیوں کہ شاعر اپنے تنقیدی شعور کو کام میں لا کر فن پارے کی تخلیق کرتا ہے۔ تنقیدی نظریات چوں کہ صرف موجود سے علاقہ رکھتے ہیں، ممکن سے نہیں، اس لیے تنقیدی نظریات تمام ممکن فن پاروں کے لیے کافی نہیں ہو سکتے اور یہ ممکن ہے کہ کوئی تخلیق سچا فن پارہ ہو لیکن تنقیدی نظریات اسے دریافت نہ کر سکیں۔
10. لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ تنقید ایک فالتو قسم کی کارگزاری ہے۔ اس کا کام صرف اتنا ہے کہ وہ تنقید نگار کو سماجی طور پر ایک کارآمد شخص بنائے۔ یعنی تنقید نگار کا تفاعل یہ ہے کہ وہ ادب

کے بارے میں گفتگو کر کے اس کو مقبول بناتا ہے، یا اس کے بارے میں ہماری آگاہی اور معلومات میں اضافہ کرتا ہے۔ اس کام میں نظریاتی تنقید (یعنی تنقیدی نظریات) دکھائی نہ دینے والی بنیاد کا کام کرتے ہیں۔

یہاں تک پہنچ کر ٹھٹکنا فطری ہے کیوں کہ نمبر دو سے لے کر نمبر 10 تک تنقید کے بارے میں جو کہا گیا ہے وہ نمبر ایک کی تقریباً تمام و کمال نفی کرتا ہے۔ یہ بات شاید کسی کو منظور نہ ہو کہ تنقیدی نظریات کو وضع یا دریافت کرنے والا مفکر ایک فالتو جانور ٹھہرے اور تبصرے نگار، انشاء پرداز اور فن کے بارے میں ہوائی خیال آرائیاں کرنے والے پروفیسر صاحبان اصلی نقاد ٹھہریں، لیکن ان کی بھی قدر و قیمت محض ایک کارآمد منشی کے برابر ہو، لیکن مندرجہ بالا خیالات سے بعض اور نتائج اور کچھ مزید سوالات برآمد ہوتے ہیں، ان پر بھی توجہ ضروری ہے۔ اتنی دیر تک نقاد صاحبان کی خود پسندی کو تھوڑی ٹھیس اور لگتی رہے تو لگتی رہے، ہمیں تو حقیقت کی تلاش ہے۔ اس تلاش کے دوران کسی نہ کسی کی نکسیر تو پھوٹے گی ہی، ہماری بلا سے۔

اگر تنقیدی شعور اور تنقیدی نظریات الگ الگ چیزیں ہیں تو دو نتیجے برآمد ہوتے ہیں۔ یا تو یہ کہا جائے کہ نظریاتی تنقید محض عقلی گدا ہے، وہ تنقید نہیں بلکہ غیر تنقید ہے۔ اس لیے کہ اس کی صحت مسلم نہیں، فن پارے پر منحصر ہے، اس میں کوئی ذاتی سچائی نہیں ہوتی۔ یا پھر یہ کہا جائے کہ چوں کہ تنقیدی شعور کا لازمی اظہار شاعر کے تخلیقی عمل میں ہوتا ہے۔ اس لیے شاعر کو ہی تنقید کا حق ہے، اور وہ بھی اسی حد تک جس حد تک یہ تنقید اس کے تنقیدی شعور کی شکل میں اس کے تخلیقی عمل میں پیوست ہے۔ تخلیقی عمل کے باہر تنقید کا وجود نہیں۔

چوں کہ دنیا کے بہت سے اہم نقاد شاعر نہیں تھے، یا اگر تھے تو بہت معمولی درجے کے شاعر تھے، اور چوں کہ شاعروں نے اکثر ناراض ہو کر یہ کہا ہے کہ تنقید کا حق صرف شاعر کو ہے، یعنی کوئی اگر شاعری پر تنقید لکھنا چاہے تو اسے خود شاعر ہونا چاہیے، اس لیے کہ یہ بیان کہ تخلیقی عمل کے باہر تنقید کا وجود نہیں، بہت سے لوگوں کو پسند آئے گا۔ اسی بیان کو ایک شکل یہ بھی ہے کہ چوں کہ فن پارے سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ایک داخلی یا موضوعی صلاحیت ہے، اس لیے اس باب میں ہر شخص کے رائے مستند ہے۔ اگر کسی فن پارے کے بارے میں دو شخصوں کی رائے مختلف ہو تو کوئی ہرج نہیں، دونوں اپنی جگہ صحیح ہیں۔

معاملے کے یہ دونوں پہلو کتنے ہی دل کش سہی، لیکن دونوں میں استدلال غلط ہے۔

جہاں تک سوال اس دعوے کا ہے کہ صرف شاعر ہی کو تنقید کا حق ہے، اس کو منہدم کرنے کے لیے اتنی ہی یاد دہانی کافی ہے کہ کوئی شخص شاعر ہے یا نہیں، اس کا فیصلہ بھی تو آپ تنقیدی نظریات کی روشنی میں کرتے ہیں۔ گویا ایک طرف تو آپ تنقیدی نظریات کی رو سے زید کو شاعر مانتے ہیں، پھر دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں کہ چوں کہ یہ تنقیدی نظریات بکر کے بنائے ہوئے ہیں جو شاعر نہیں تھا اس لیے یہ نظریات غلط یا نادرست ہیں، اگر فرض کیا جائے کہ آپ تنقید کے وجود سے ہی انکار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ تنقیدی شعور صرف شاعر کی میراث ہے اور وہ بھی اس حد تک، جس حد تک کہ یہ شعور تخلیقی عمل میں پیوست ہے، تو بھی یہی سوال رہتا ہے کہ کسی شخص کو شاعر ماننے کے لیے آپ نے جو معیار استعمال کیے ہیں وہ کہاں سے آئے؟ اگر وہ معیار معروضی، لازمی اور فلسفیانہ ہیں تو پھر یہ دعویٰ بے معنی ہو جاتا ہے کہ صرف شاعر تنقیدی شعور کا مالک ہوتا ہے کیوں کہ ظاہر ہے کہ وہ معروضی اور فلسفیانہ معیار شاعر نے تو بنائے نہیں ہیں اور یوں بھی فلسفیانہ حقایق کسی کی ملکیت نہیں ہوتے۔ اور اگر وہ معیار معروضی اور فلسفیانہ نہیں ہیں تو ان کی روشنی میں آپ کا یہ دعویٰ کہ فلاں شخص شاعر ہے، بے دلیل ٹھہرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر نظریاتی تنقید ایک غیر تنقیدی کارگزاری ہے کیوں کہ شاعر کا تنقیدی شعور اس پر مقدم ہے تو پھر یہ نظریاتی تنقید بہت ساری شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے میں کارآمد کیوں ہے؟ ایلیٹ کا یہ کہنا درست سہی کہ جب بھی کوئی نیا فن پارہ خلق ہوتا ہے تو گزشتہ تمام فن پارے بھی اس سے متاثر ہوتے ہیں اور یہ بات بھی اپنی جگہ درست سہی کہ ہر نسل یا کم سے کم ہر دور گذشتہ فن پاروں کو اپنے اپنے طور سے پرکھتا اور پڑھتا ہے لیکن پھر بھی یہ بات مسلم ہے کہ بہت سی نظریاتی تنقید ان فن پاروں پر بھی کارآمد ہو جاتی ہے جن کے وجود سے نظریاتی نقاد بے خبر تھا۔ مثلاً ڈرامے کے بارے میں ارسطو کے سب نہیں تو بعض خیالات مشرقی اور خاص کر چینی ڈرامے پر بھی منطبق ہو سکتے ہیں۔ نظریاتی تنقید کا تمام ممکن فن پاروں کے لیے صحیح ہونا ثابت نہیں ہو سکتا لیکن چوں کہ بہت جگہ وہ ممکن فن پاروں کے لیے صحیح پائی گئی ہے اس لیے یا تو تمام فن پاروں (یعنی فن) میں کوئی ایسی خصوصیت ہوگی جو تمام موجود و ممکن فن پاروں میں مشترک ہو یا پھر تنقیدی نظریات ہی میں کوئی ایسی بات ہوگی جسے فلسفیانہ سچائی نہیں تو فلسفیانہ قسم کی سچائی کہے بغیر چارہ نہیں۔

یہاں اس سوال کا سامنا کرنا ضروری ہے کہ فلسفیانہ سچائی سے کیا مراد ہے؟ میں نے شروع میں کہا تھا کہ تنقید اس قسم کا علم نہیں عطا کرتی جسے فلسفیانہ اصطلاح میں علم کہا جاتا ہے۔

یعنی ایسا بیان جسے ثابت کیا جا سکے۔ ثابت کرنے کی شرط یہ ہے کہ ثبوت انسانی کمزوریوں اور حدود سے بالاتر ہو۔ مثال کے طور پر ایک فلسفیانہ بیان ہے۔ مثلث کے تینوں زاویوں کا جوڑ دو زاویہ قائمہ کے برابر ہوتا ہے۔ اس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ مثلث کو ناپ کر دیکھ لیجئے۔ لیکن یہ ثبوت انسانی کمزوریوں اور حدود سے بالاتر نہیں۔ کیوں کہ مثلثوں کی تعداد لامتناہی ہے۔ ظاہر ہے کہ کوئی ایک شخص یا بہت سے شخص تمام مثلثوں کو نہیں، ناپ سکتے۔ ممکن ہے کہ لامتناہی اشخاص مل کر لامتناہی مثلثوں کو ناپ ڈالیں لیکن لامتناہی اشخاص کا تصور محض خیالی ہے۔ اس سے زیادہ مشکل یہ ہے کہ اس بات کا ثبوت کہاں سے آئے گا کہ تمام ناپنے والوں کے پیمانے صحیح، ان کی نگاہ درست، ان کے ہاتھ رعشہ اور لرزہ سے عاری اور ان کی قوت جمع و تفریق مستقل اور مکمل ہے اور یہ کیوں کہ ثابت ہوگا کہ جس چیز کو وہ لوگ ناپ رہے تھے تو وہ مثلث ہی تھا یا مثلث کے ہی زاویے تھے۔ لہٰذا عملی ثبوت بے کار ہے، فلسفیانہ ثبوت ان حدود سے بالاتر ہوکر بالفاظ دیگر یہ کہتا ہے کہ اگر مثلث صحیح ہے اور اگر اس کے زاویے صحیح ناپے جائیں تو اس کے تینوں زاویوں کا جوڑ دو زاویۂ قائمہ کے برابر ہوگا۔ اب جس کو شک ہو وہ ناپ کر دیکھ لے۔ لہٰذا فلسفیانہ سچائی اور سچائی ہوتی ہے جو عملی ثبوت سے بے نیاز اور انسانی کمزوریوں سے بالاتر ہونے کی وجہ سے ان تمام حالات میں سچ رہتی ہے جن کے ذریعہ وہ وجود میں آتی ہے اب اس بیان کے سامنے مثلاً حسب ذیل بیان رکھئے۔ ہر وہ نظم جس کا پہلا شعر ہم قافیہ ہو اور جس کے بقیہ شعر پہلے شعر سے ہم قافیہ لیکن الگ الگ مضمون رکھتے ہوں۔ غزل ہوگی۔ اس کو ثابت کرنا، اس لیے ناممکن نہیں ہے کہ ایسی نظموں کی تعداد لامتناہی ہے جو اس بیان پر پوری اتریں۔ یہ اس لیے ناممکن ہے کہ اس بیان کے تمام ضروری اجزاء خود محتاج تعریف ہیں۔ مثلث کی تعریف تو معلوم ہے، زاویے اور زوایۂ قائمہ کی تعریف بھی معلوم ہے۔ اور یہ تعریفیں ایسی ہیں کہ ان میں خلط مبحث یا شک کی گنجائش نہیں۔ مثلاً مثلث کی تعریف ہوں گی: ایک سیدھی لکیر جس کے دونوں سروں پر دو سیدھی لکیریں ہوں اور وہ لکیریں کسی نہ کسی ایسی جگہ جا کر مل جائیں جو (infinity) کے پہلے واقع ہو۔ سیدھی لکیر کی تعریف بھی معلوم ہے کہ دو نقطوں کے درمیان کم ترین فاصلہ سیدھی لکیر ہوتا ہے۔

اب ہمارے تنقیدی بیان پر آئیے: نظم، شعر، قافیہ، مضمون یہ اس کے ضروری اجزاء ہیں اور ان میں سے کسی کی بھی تعریف ممکن نہیں، متفق علیہ تعریف وضع کرنا تو دور کی بات ہے۔ لہٰذا یہ بیان کہ ''ہر وہ نظم... الخ'' ایک تنقیدی بیان تو ہے، لیکن فلسفیانہ بیان نہیں۔

فلسفیانہ بیان میں بعض خصوصیات اور بھی ہوتی ہیں، مثلاً یہ کہ اس کی بنیاد مفروضے یا بصیرت پر ہوتی ہے، لیکن اس مفروضے یا بصیرت پر جو فکری عمارت کھڑی ہوتی ہے وہ استدلال پر قائم ہوتی ہے۔ مابعد الطبعیات میں ایسے ہی فلسفیانہ بیانات نظر آتے ہیں، مثلاً ہیگل کا مفروضہ کہ کائنات ایک مطلق تصور (absolute idea) ہے۔ اس خیال پر برٹرنڈ رسل کتنا ہی ہنسے، لیکن یہ حقیقت برقرار رہتی ہے کہ ہیگل نے اس مفروضے یا بصیرت کے سہارے جو فلسفہ تعمیر کیا ہے وہ اپنی جگہ پر نہایت مشرح اور منضبط اور پر استدلال ہے۔ تنقیدی مفروضات اس خصوصیت سے عاری ہوتے ہیں۔ مثلاً ایڈیسن اور اس کی دیکھا دیکھی ایڈگر ایلن پو کا مفروضہ کہ ''ذوق ہمیں حسن کے بارے میں مطلع کرتا ہے۔'' ممکن ہے یہ مفروضہ صحیح ہو لیکن چوں کہ نہ حسن کی تعریف معلوم ہے اور نہ ذوق کی، اس لیے یہ بیان اپنی تمام گہرائی کے باوجود دنداں تو جملہ در دہانند کی یاد دلاتا ہے۔ فلسفیانہ بیان کی دوسری خوبی یہ ہے کہ اگر ایک بیان ناکافی ہو تو اس کی جگہ دوسرا بیان وضع کیا جا سکتا ہے۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ اقلیدس کی بنائی ہوئی جیومیٹری عرصۂ دراز تک بالکل صحیح سمجھی جاتی رہی۔ نیوٹن نے اقلیدس کی کتاب چند صفحے پڑھ کر پھینک دی کہ اس میں لکھی ہوئی سب باتیں بالکل (self evident) ہیں۔ لیکن بعد میں معلوم ہوا کہ حیات و کائنات کے بہت سے مظاہر ایسے ہیں جن پر اقلیدس کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ (مثلاً بعض حالات میں سیدھی لکیر دو نقطوں کے درمیان کم ترین فاصلہ نہیں ہوتی) لہٰذا غیر اقلیدس جیومیٹری وجود میں آئی یا دریافت کی گئی۔ عام حالات میں اقلیدس ہی صحیح ہے لیکن طبعیات اور کیمیا کے بعض پیچیدہ مسائل خلائی سفر کے بہت سے معاملات غیر اقلیدی جیومیٹری سے حاصل کیے جاتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ بعض فلسفیانہ بیانات غلط معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان کو غلط ثابت نہیں کیا جا سکتا جب تک کہ دوسرا بیان وضع نہ کیا جائے۔ رسل نے اس کی ایک بہت عمدہ مثال دی ہے کہ ایک مشہور جرمن ماہر حساب نے مندرجہ ذیل مقدمہ وضع کیا ''سونے کا پہاڑ وجود نہیں رکھتا۔'' بات بالکل صحیح ہے، لیکن مشکل یہ ہے کہ جب ہمیں کسی مرئی شے کا احساس ہو گیا یا اس کا تصور ہمارے ذہن میں آ گیا تو یہی اس کے ہونے کا ثبوت ہے۔ یعنی وہ اشیاء مرئی جو وجود نہیں رکھتیں ہمارے ذہن میں آ ہی نہیں سکتیں۔ اس کی ایک مثال یہ بھی ہے کہ جن ملکوں میں برف نہیں پڑتی یا جہاں برف کا وجود نہیں ہے ان کی زبان میں برف کے لیے کوئی لفظ بھی نہیں ہے۔) اگر سونے کا پہاڑ موجود ہے تو اس کا تصور ہمارے ذہن میں کہاں سے آیا؟

رسل نے برسوں کے غور وخوض کے بعد اپنا نظریۂ بیانات (theory of descriptions) وضع کیا اور جرمن ماہر حساب کے مقدمے کو یوں بدل دیا: ''کوئی شئے ایسی نہیں ہے جو پہاڑ بھی ہو اور سونے کی بھی بنی ہو۔'' مقدمہ وہی رہا لیکن بیان کے بدلنے کی وجہ سے غلط بات بھی صحیح ہوگئی۔

ظاہر ہے کہ نظریاتی تنقید اس قسم کے بیانات وضع نہیں کر سکتی۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ تنقیدی نظریات میں فلسفیانہ قسم کی سچائی ہوتی ہے کیوں کہ موجود کے علاوہ ممکن پر بھی ان کا تھوڑا بہت اطلاق دکھایا جا سکتا ہے۔ (جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں) اس کی وجہ یا تو یہ ہوگی کہ تمام فن پاروں میں ہی کوئی ایسی لازمیت ہوگی کہ ان کے حوالے سے بنائے گئے نظریات میں تھوڑی بہت لازمیت آجاتی ہو یا پھر علی نفسہٖ تنقیدی نظریات میں کوئی فلسفیانہ عنصر ہوگا۔ اس معاملے کو حل کرنے کے لیے ہمیں پھر افلاطونی عینیت کا سہارا لینا ہوگا۔ ممکن ہے ہم اسے آخری تجزیے میں رد کر دیں، لیکن منزل کا سراغ وہیں سے ملتا ہے۔

اس میں تو کوئی شبہہ نہیں کہ فن پارہ پڑھتے وقت ہم کسی قسم کے تجربے سے دو چار ہوتے ہیں۔ لہٰذا فن پارے میں جو تھوڑی بہت لازمی ہوگی وہ اسی تجربے کے حوالے سے ہوگی۔ مثلاً جب ہم دھوپ میں نکلتے ہیں تو ہمیں گرمی کا تجربہ ہوتا ہے۔ لہٰذا دھوپ میں جو بھی لازمیت ہوگی وہ اسی گرمی کے حوالے سے ہوگی۔ فن پارے کے ذریعہ ہم جس تجربے سے دو چار ہوتے ہیں اس کا، یا اس کی لازمیت کا، مطالعہ دو طرح سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک تو یہ کہ آیا یہ تجربہ مقصود بالذات ہے، یا دراصل وہ نتیجہ مقصود ہے جو اس تجربے کے ذریعہ ہمارے ذہن یا شخصیت پر مرتب ہوتا ہے؟ افلاطون نے فن کو عینی حیثیت سے پرکھا اور اسے جھوٹا پایا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن پارے کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربے کا نتیجہ انسانوں کے ذہنوں پر وہی ہوگا جو جھوٹ کا ہوتا ہے۔ یعنی جھوٹ علم کی ضد ہے اور بقول سقراط، علم ہی سب سے بڑی خوبی ہے، لہٰذا فن پارے کے وسیلے سے ہم جس تجربے سے دو چار ہوتے ہیں وہ ہمیں جھوٹا یعنی کم علم بناتا ہے اور جھوٹ کے بقیہ تمام اثرات، مثلاً بزدلی، دیوتاؤں سے عدم الفت وغیرہ اس کے ذریعہ ہم پر مرتب ہوتے ہیں۔ جن لوگوں نے افلاطون کے اصول کو صحیح لیکن اس کے نتیجے کو غلط قرار دیتے ہوئے تنقیدی نظریات قائم کیے۔ انھوں نے کہا کہ فن کے ذریعے حاصل ہونے والے تجربے کا نتیجہ وہ نہیں ہے جو افلاطون بیان کرتا ہے بلکہ اس تجربے کی وجہ سے جو فائدہ حاصل ہوتا ہے وہ بہت قیمتی ہوتا ہے۔ چنانچہ ارسطو نے کہا کہ شاعری، تاریخ کی بہ نسبت زیادہ فلسفیانہ ہے۔ بعض

دوسرے نقادوں نے بھی اس طرح کے خیال کا اظہار کیا کہ شاعری عمومی اور تمام حالات پر منطبق ہو جانے والی سچائیاں بیان کرتی ہیں۔ چناں چہ یہ کہا گیا کہ فن کے ذریعہ انسانوں کی تعلیم ہوتی ہے۔ جن لوگوں کو یہ خیال آیا کہ اگر تعلیم کے پہلو پر زیادہ زور دیا گیا تو فن کی عینی حیثیت (کہ اس میں کچھ فنیت (rrtness) ہوتی ہے) مجروح ہو سکتی ہے، انھوں نے کہا کہ فن پارے کے تجربے کا نتیجہ تعلیم اور لطف دونوں ہے، لیکن اگر تعلیم (یعنی اخلاقی پہلو) واضح نہ ہو تو لطف بے کار ہے۔ حالی اور ان کے بعد ہمارے ترقی پسند نظریہ سازوں کا یہی مذہب تھا۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ اگر فن کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربے کے نتیجے کو اہم بتایا جائے تو افلاطونی زبردستیوں اور ترقی پسند زبردستیوں کے دباؤ میں فن گھٹ کر رہ جاتا ہے اور خالص سطح پر اس میں اور کسی اور علم، مثلاً ریاضی یا معاشیات، میں کوئی فرق قائم نہیں ہو سکتا۔ افلاطون کا اعتراض تھا کہ شاعری مخرب الاخلاق ہے۔ ترقی پسندوں نے جواب دیا کہ شاعری کو مصلح الاخلاق بنایا جا سکتا ہے۔ (حالی ان کے پیش رو تھے) افلاطون کے نزدیک شاعری کے ذریعہ انسانوں میں بزدلی پیدا ہوتی ہے۔ ترقی پسندوں نے اور حالی نے کہا کہ اگر شاعری سے ''صحت مند'' اور ''تعمیری'' نتیجے مرتب ہوں تو وہ بری چیز نہیں۔ دونوں کے اصول ایک ہیں۔ فرق صرف طریق کار کا ہے۔ شاعری کے نتیجے کو اہم قرار دینے والوں نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ اگر نتیجہ (یعنی اگر عملی دنیا میں اخلاقی بہتری کے ذرائع پیدا کرنا) سب کچھ ہے تو شاعری کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ یہ کام تو شاعری سے بہت بہتر طریقے پر ان علوم سے لیا جا سکتا ہے جو سراسر اخلاقی اور فلسفیانہ ہیں۔ ہر شخص اپنی اپنی پسند کا فلسفہ منتخب کر لے اور اس کے ذریعہ اپنی اصلاح کرتا رہے، شاعری کی ضرورت ہی کیا ہے؟ تمام فنون لطیفہ کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی اپنی جگہ بے بدل ہوتے ہیں۔ جو کام آپ رقص سے لیتے ہیں (چاہے وہ جس قسم کا بھی کام ہو) کوئی اور فن یا علم اسے انجام نہیں دے سکتا۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہمارے یہاں بھرت ناٹیم یا کتھک نہیں ہے تو نہ سہی، ہم مصوری یا اقتصادیات سے کام چلا لیں گے۔ شاعری کا افلاطونی نظریہ اگر وسیع کیا جائے تو یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر شاعری نہ ہو تو کوئی ہرج نہیں، ہم دوسری چیزوں سے کام چلا لیں گے۔ شاعری کے بے بدل نہ ہونے کے ہی تصور کے بنا پر افلاطون کی مثالی ریاست میں شاعروں کا کوئی مقام نہیں۔

اگر فن کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربے کا نتیجہ یہ بتایا جائے کہ اس سے لطف یا لطف

اور تعلیم دونوں وجود میں آتے ہیں تو بھی یہی سوال برقرار رہتا ہے۔ فن کے تجربے کا نتیجہ اگر لطف ہے تو کیا وہ لطف کسی اور طرح حاصل نہیں ہو سکتا؟ ارسطو نے اس کا جواب یہ کہہ کر دیا تھا کہ شاعری کے ذریعہ جو لطف حاصل ہوتا ہے وہ اپنی طرح کا اور شاعری سے مخصوص ہوتا ہے۔ ارسطو اس کی تفصیل میں نہیں گیا لیکن اس نے بعض مثالوں سے اپنی بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ بعد کے نقادوں نے اس مسئلہ کو حل کرنے کی سعی بھی نہیں کی، لیکن اس بات کا اضافہ کیا کہ شاعری جذبات کو متحرک کرتی ہے اور اس طرح ایک مخصوص قسم کا لطف اس کی میراث ہے۔ بعض جدید نقادوں نے پھر یہ سوال اٹھایا کہ کیا یہ لطف یا جذباتی ہیجان کسی اور ذریعے سے حاصل نہیں ہو سکتا؟ ظاہر ہے کہ ہو سکتا ہے، پھر شاعری میں کون سے سرخاب کے پر لگے ہیں؟

آپ نے ملاحظہ کیا کہ فن پارے سے دوچار ہونے کے بعد جو نتیجہ ہم پر مرتب ہوتا ہے اگر اس کو اہم قرار دیا جائے تو فن کی حیثیت مشکوک ہو جاتی ہے۔ اس نتیجے کی تعریف یا تعیین ہم جو بھی کریں، لیکن ہم نے اگر اس اصول کو تسلیم کیا کہ خود فن پارے کا تجربہ نہیں، بلکہ اس تجربے کا نتیجہ اہم ہے، تو علی الآخر ہم فن پارے کو نظر انداز کرنے پر مجبور ہو جائیں گے۔ پھر بھی بعض نقادوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ فن پارہ چوں کہ ایک تہذیب اور اس کی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ہر فن پارے میں فن کار کے (ethos) کا لازمی اظہار ہوتا ہے، اس لیے فن پارے کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے ہو سکتا ہے کہ اس کی تہذیب کے علی الاصول کا اظہار بتایا جائے۔ ہمارے یہاں محمد حسن عسکری (مرحوم، آہ مرحوم) قیام پاکستان کے بعد اسی خیال کے قائل ہو گئے تھے۔ عسکری صاحب مارکسی تنقیدی نظریات کے سخت مخالف اور تنگی تصویروں کے رسالے کو ان پر ترجیح دیتے تھے۔ لیکن اپنی غیر معمولی ذہانت اور علمیت کے باوجود وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ فن کار کے ظاہر یا مضمر غیر ادبی ارادے (intent) کو مرجح کرنا بھی ایک طرح کا مارکسی رویہ ہے کیوں کہ افلاطون اور مارکسی نقاد دونوں ہی اس بات پر مصر ہیں کہ فن پارہ بعض ایسے اثرات پیدا کرتا ہے جو غیر ادبی ہیں۔ یہ بات صحیح ہو یا غلط، لیکن اس نظریہ کی بنیاد پر استوار کی ہوئی تنقیدی عمارت فن پارے کے اثرات کے مطالعے میں اس طرح گم ہو جاتی ہے کہ خود فن پارے کو فراموش کر دیتی ہے۔ یہ درست ہے کہ فن میں تہذیب کے اصل الاصول کا اظہار ہوتا ہے۔ (اور افلاطونی نقاد کو شاید اس اظہار کا مطالعہ کر کے لطف بھی آتا ہو) لیکن کیا ہم یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ تہذیب کے اصل الاصول کا مطالعہ کرنے کے لیے شعر کا مطالعہ کیے بغیر چارہ نہیں؟

اس بات کو نہ عسکری صاحب ثابت کر سکے اور نہ ان کا ہم نوا (اگر چہ بعض باتوں میں ان سے بالکل مختلف) لائنل ٹرلنگ (linal trilling) ثابت کر سکا۔ ٹرلنگ کچھ چیں بہ جبیں، کچھ افسردہ ہو کر کہتا ہے:

''کوئی بیس سال ہوئے یہ بات دریافت کی گئی کہ وہ ادبی تحریر الفاظ کا ڈھانچا ہوتی ہے۔ اس بات کو معلوم کر لینا کوئی بہت زیادہ تعجب انگیز نہیں معلوم ہوتا سوائے اس کے کہ اس میں ایک بحثیلے پن کا رجحان ہے، وہ یہ کہ ہم شاعر کی سماجی اور ذاتی نیت کو جو اہمیت دیتے ہیں اس میں تخفیف کریں، (یعنی اس بات کی اہمیت کم کریں کہ) شاعر نظم کے باہر لیکن اس کے نتیجے میں کسی چیز کے واقع ہونے کا خواہاں ہے...... (میری نظر میں تو) یہ بات خود مصنفوں کے اصل مزاج و مقتضا کے خلاف جاتی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔ ٹھیک ہے، انھوں نے الفاظ کے ڈھانچے ضرور بنائے ہوں گے، لیکن یہ ڈھانچے اہرام یا فتح کی محرابیں نہیں تھے، یہ بات صاف تھی کہ وہ اس لیے نہیں بنائے گئے تھے کہ وہ بالکل صامت اور یادگاری رہیں، بلکہ اس لیے کہ وہ متحرک اور جارحانہ ہوں۔''

اس کے بعد وہ کہتا ہے کہ میرا اپنا رجحان یہ رہا ہے کہ ادبی صورت حالات کو تہذیبی صورت حالات سمجھوں، اور تہذیبی صورت حالات کو اخلاقی معاملات پر عظیم جنگیں سمجھوں، اخلاقی معاملات کو کسی نہ کسی طرح خود بخود انتخاب کیے ہوئے ایسے پیکروں سے منسلک سمجھوں جن کا تعلق ذاتی وجود سے ہے اور ذاتی وجود سے متعلق پیکروں کو کسی نہ کسی طرح ادبی اسلوب سے پیوستہ سمجھوں۔ اس طرح ٹرلنگ گھوم پھر فن پارے کی اصل حیثیت پر آ جاتا ہے، لیکن تہذیبی صورت حالات کو ادب یعنی فن کا مرادف سمجھنے کی وجہ سے اس نے فن کی لازمیت کو مجروح کر دیا۔ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ تنقیدی نظریات میں اگر تھوڑی بہت لازمیت ہوگی تو فن کے حوالے سے ہوگی اور اگر فن میں کوئی لازمیت ہوگی تو اس تجربے کے حوالے سے ہوگی جس سے فن ہمیں دوچار کرتا ہے۔ جہاں بات تہذیبی صورت حالات اور اخلاقی معاملات پر جنگ و جدل کی ہوئی، فن کی لازمیت ختم ہو جاتی ہے، کیوں کہ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تہذیبی صورت حال کے ساتھ ساتھ فن کی شکل ہی نہیں، اس کی روح بھی بدلتی رہتی ہے، اور اگر فن کی روح بدلتی رہتی ہے

تو اس کی روشنی میں کسی قسم کے پائدار تنقیدی نظریات کا قیام بھی نہیں ہوسکتا۔ تنقیدی نظریات کا تفاعل یہ ہے کہ وہ فن پارہ اور غیر فن پارہ میں تفریق وتمیز کرتے ہیں اور ان کے سہارے ہم فن پاروں کی وضاحت اور تعیین مراتب بھی کر سکتے ہیں۔ اگر تنقیدی نظریات سے یہ کام سرانجام نہ ہوتے تو ان کی ضرورت ہی نہ تھی، لیکن ٹرلنگ کے اصول کی رو سے تنقیدی نظریات اولاً اس لیے اہم ہیں کہ ان کے ذریعہ ادب میں تہذیبی اور اخلاقی صورت حالات کے اظہار کی پرکھ ممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کام نظریاتی تنقید کے مقابلے میں عمرانیات اور اخلاقیات کے ذریعہ بہت زیادہ بہتر طور پر انجام پا سکتا ہے۔

فن پارے کو تہذیب کا اظہار قرار دینا اور چیز ہے اور فن پارے کی قیمت تہذیبی اظہار کی روشنی میں متعین کرنا اور چیز۔ تہذیبی اظہار اور اخلاقی مسائل سے دست وگریباں ہونے کی شرط لگانے کی وجہ سے فن میں بہت سے ایسے عوامل درآتے ہیں جن کا تعلق فن سے اتنا بھی نہیں ہوتا جتنا تہذیب اور اخلاق کا ہوتا ہے۔ افلاطون کی مثال سامنے کی ہے۔ نظریاتی تنقید کا ایک بڑا حصہ اسی لیے عارضی، محدود اور غیر فلسفیانہ ہے کہ اس کا تعلق فن پارے کی اصل لازمیت سے نہیں ہے۔ سیاسی نظریات ان مواقع پر بڑی آسانی سے ادب میں درآتے ہیں۔ جب اس سے حاصل ہونے والے تجربے کو فی نفسہٖ اہم نہ سمجھا جائے بلکہ اس تجربے کے ذریعے مرتب ہونے والے نتیجے کو اہم قرار دیا جائے۔ جہاں جہاں ایسا ہوا ہے وہاں فن سیاست یا مصلحت کا آلۂ کار بن گیا ہے اور تنقیدی نظریات کی سچائی مشتبہ ہوگئی ہے۔ صحت مند اور غیر صحت مند جیسی اصطلاحات (جو آخری تجزیے میں 'کارآمد' اور 'غیر کارآمد' سے زیادہ معنی نہیں رکھتیں) ایسے ہی حالات میں وجود میں آتی ہیں جب فن کو لازم اور قائم بالذات کی جگہ وقتی، ہنگامی اور اس کے اقدار کو دوسرے سماجی علوم مثلاً اقتصادیات کی طرح تغیر پذیر سمجھا گیا ہے۔ قدیم یونانی ڈرامے کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ دشمن کے ساتھ مراعات کرنا یا بدلہ لینے کے لیے ہر وقت تیار نہ رہنا یونانیوں کے نزدیک قبیح تھا۔ لہٰذا افلاطون کے ہم نواؤں کو ایسے تمام ڈرامے مسترد اور مطعون کرنے میں کوئی دشواری نہ ہوئی جن میں ان خیالات کا انکار تھا۔ خیر یونان تو تب بھی ایک طرح کا جمہوری نظام تھا جن میں فن کار بڑی حد تک آزاد تھا۔ جہاں افلاطونی فلسفے کی کارفرمائی پوری طرح ہوتی ہے وہاں فن کار آزاد نہیں رہ جاتا اور لامحالہ اس سے یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ وہ ایسی چیزیں لکھے جس سے وہ نتائج متوقع ہوں جن کی حکمراں طبقہ کو ضرورت ہو۔ ادب

پر سیاست کی سینہ زوری کے نتیجہ میں اکثر الم ناک اور بعض اوقات مضحکہ خیز واقعات پیش آتے ہیں۔اس کی مثال الیا اہرن برگ کی خودنوشت سوانح میں ملتی ہے۔اپنے ایک ناول نگار دوست فادے ایف (Fadeyev) کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

''ایک دفعہ ہوائی جہاز میں میری اس سے بات ہوئی جو مجھے یاد ہے۔ فادے ایف نے کہا کہ وہ اب بالکل ختم ہو چکا تھا اور اپنے نامکمل ناول ''آہنی دھاتوں کا علم'' کے حشر کا ذکر کرنے لگا۔اس نے کہا: 1951 میں مالنکف (Malenkov) نے مجھے بلا کر کہا کہ دھاتوں کے علم (metallurgy) میں ایک نئی ایجاد عمل میں آئی ہے، جو اس تمام علم میں انقلاب پیدا کردے گی۔ایک عظیم الشان دریافت ہے۔اگر تم اس دریافت کو تفصیل سے بیان کرسکو تو پارٹی (یعنی کمیونسٹ پارٹی) کی بڑی خدمت انجام دو گے۔'' ساتھ ہی ساتھ مالنکف نے یہ بھی بتایا کہ (اس سلسلے میں) بعض تخریب پسند ماہرین ارضیات کی ریشہ دوانیاں بھی بے نقاب ہوئی تھیں۔ فادے ایف نے کہا کہ میں نے فوراً کام شروع کردیا، میں نے یورال کے کئی سفر کیے، لکھنے میں کسی عجلت سے کام نہ لیا، میں چند سو صفحات لکھ چکا تھا اور اب یہ اپنے کام کو حقیقی ناول کی شکل میں دیکھنے لگا تھا، یعنی وہ واحد شے جس کے لیے میں خود کو جواب دہ محسوس کرسکتا تھا، پھر اچانک معلوم ہوا کہ وہ عظیم الشان ایجاد محض ایک چار سو بیس تھی، اس کی وجہ سے ملک کو سیکڑوں ملین روبل کا نقصان ہوا تھا اور وہ ماہرین ارضیات جن کو تخریب پسند بتا کر بے نقاب کیا گیا تھا، بے چارے دراصل جھوٹی الزام تراشی کے شکار تھے۔ان کی بحالی ہوگئی اور میرا ناول بالکل ضائع ہوگیا۔''

جب اہرن برگ نے فادے ایف کو تسلی دینے کی کوشش کی کہ ناول میں ذرا سی تبدیلی کردو، کام چل جائے گا کیوں کہ تحریر بہرحال شاندار ہے تو فادے ایف نے چیخ کر کہا یہ تم کیا بک رہے ہو۔میرا ناول لوگوں کے بارے میں نہیں، حقائق کے بارے میں تھا۔یعنی جب وہ ''حقائق'' ہی جھوٹے ثابت ہوئے تو ناول کہاں رہ گیا۔اس واقعے کو نقل کرکے یہ دکھانا مقصود نہیں کہ صرف روس میں ایسا ہوتا ہے یا ہوا ہے۔ جہاں بھی اس نظریے کو بروئے کار لایا جائے گا

کہ فن کی قیمت اس نتیجے میں ہے جو اس کے ذریعے انسانی شخصیت پر مرتب ہوتا ہے، ایسے واقعات ہوتے رہیں گے۔ امریکہ میں یولی سیز (Ulysses) پر برسوں قدغن رہی اور بودلیئر کی چھ نظمیں فرانس میں 1857، سے لے کر 1949 تک فحش، لہٰذا قابل سزا رہیں۔ یہ سب بھی اسی افلاطونی اصول پر عمل درآمد کا نتیجہ تھا کہ انسانوں کے ذہن میں اثر پذیری کی صفت ہوتی ہے اس لیے جو ذہن زیادہ اثر پذیر (یعنی کم طاقت ور ہو، اور قانون سازوں کی نظر میں ان کے علاوہ سب کے ذہن کم طاقت ور ہوتے ہیں) اس کو "نقصان دہ" اثرات سے محفوظ رکھنا حکومت کا فرض ہے۔

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ اگر فن پارے میں کوئی لازمیت ہے تو وہ اس تجربے کے نتیجے میں پنہاں نہیں ہے جو فن پارے کے توسط سے انسانی ذہنوں پر مرتب ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس نتیجے کو سماجی یا اخلاقی طور پر اچھا یا برا کہا جا سکتا ہے۔ اور چوں کہ سماجی اور اخلاقی اچھائی برائی کے معیار زیادہ تر سیاسی ہوتے ہیں، اس لیے ان کے سہارے کسی فن پارے کی خوبی یا ناخوبی کا تعین، بلکہ اس سے پہلے اس کا تعین، کہ کوئی تحریر فن پارہ ہے بھی کہ نہیں، نہیں ہو سکتا۔

دوسرا مسئلہ زیادہ تر دل چسپ اور اسی اعتبار سے زیادہ باریک بھی ہے۔ کسی شے کا تفاعل اس شے کا حصہ ہے یا وہ نتیجہ ہے جو اس تفاعل سے پیدا ہوتا ہے؟ مثال کے طور پر دھوپ کا تفاعل گرمی ہے یا وہ نتائج ہیں جو گرمی کے ذریعہ وجود میں آتے ہیں؟ اگر کوئی شخص دھوپ کی گرمی سے کسی چیز کو سڑتا ہوا دیکھے تو کیا وہ سمجھنے میں حق بجانب ہوگا کہ دھوپ کا تفاعل اشیاء کو سڑانا ہے؟ کوئی دوسرا شخص دھوپ کے بغیر اشیاء کو مرتا ہوا دیکھے تو کیا وہ یہ بھی سمجھنے میں حق بہ جانب نہ ہوگا کہ دھوپ کا تفاعل اشیاء کو زندہ رکھنا ہے؟ اب اگر دونوں اپنے اپنے نظریے پر اڑ جائیں اور اس کو منوانے کے لیے خون خرابا کر بیٹھیں تو کس کی موت حق پر اور کس کی موت ناحق پر کہلائے گی؟ ٹرلنگ نے توپ کی مثال دیتے ہوئے کہا ہے کہ کوئی شخص اس بات کا اندازہ لگائے بغیر کہ کوئی توپ کتنی ضرب پہنچا سکتی ہے، اس کا بیان نہیں کر سکتا، لیکن توپ کا تفاعل نقصان پہنچانا ہے یا گولہ پھینکنا؟ لازمیت کس بات میں ہے؟ گولہ پھینکنے میں یا ضرب لگانے میں؟ گولہ کہیں بھی گرے اگر وہ توپ کے منہ سے نکل گیا تو توپ کا تفاعل پورا ہو گیا، ضرب یا نقصان توپ کا تفاعل نہیں بلکہ گولے کا تفاعل ہے۔ اگر گولہ نشانے پر بیٹھا ہے تو ضرب لگائے گا، یا وہ کام کرے گا جس کے لیے اسے توپ سے نکالا گیا ہے۔ اگر گولے سے پیدا شدہ نتیجے کو توپ کا نتیجہ سمجھا جائے تو پھر توپچی کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے کہ توپ کا گولہ وہیں اثر کرے گا یا

ضرب لگائے گا جہاں توپچی نشانہ لگائے گا۔ توپ کو اس سے غرض نہیں کہ اس کے دہانے سے نکلا ہوا گولہ کہاں جاتا ہے اور گولہ نکلتا ہے یا پھول برستے ہیں۔ اشیاء کے تفاعل کی لازمیت کی شرط یہ ہے کہ وہ تفاعل براہ راست ان اشیاء کا ہو اور ان کے اندر ہو۔ دھوپ کا تفاعل گرمی ہے کیوں کہ گرمی دھوپ کے اندر ہے، جس طرح توپ کا تفاعل گولہ برسانا ہے کیوں کہ گولہ اس کے اندر ہے، اگر گولے کے اثر یا گرمی کے اثر کو توپ یا دھوپ کا تفاعل فرض کیا جائے تو لازمیت ختم ہو جائے گی اور طرح طرح کے شرائط'' لیکن، چوں کہ، بہ شرطے کہ، تا وقتیکہ وغیرہ) عائد کرنے پڑیں گے۔ لازمیت کی شرط یہ ہے کہ وہ موجود اور ممکن دونوں پر ہمہ وقت عائد ہو سکے۔ یہ بات الگ ہے کہ شاید کوئی چیز، کوئی بیان ایسا نہیں ہے، جسے قطعی اور پوری طرح لازم ٹھہرایا جا سکے۔ یعنی لازم کے بھی درجے ہو سکتے ہیں۔ کسی بیان کو لازم ٹھہرانے کے لیے جتنی کم شرطیں عائد کرنی پڑیں وہ بیان اتنا ہی لازم ہوتا ہے۔ مثلاً یہ تین بیانات دیکھیے:

(1) پانی سو ڈگری سینٹی گریڈ حرارت پر ابلنے لگتا ہے۔

(2) دھوپ میں گرمی ہوتی ہے۔

(3) E برابر ہے Mc2 کے۔

تینوں میں لازمیت ہے، لیکن ایک ہی درجے کی نہیں، پانی کو سو سینٹی گریڈ حرارت پہنچائی جائے تو وہ ابلنے لگے گا، لیکن شرط یہ ہے کہ اس وقت فضائی دباؤ 750 پونڈ فی مربع انچ سے کم نہ ہو، پانی دو حصہ ہائیڈروجن اور ایک حصہ آکسیجن سے مرکب ہو، اس میں کسی خارجی عنصر کی اتنی ملاوٹ نہ ہو کہ H20 کی ترکیب میں خلل پڑ جائے۔ دوسرے بیان میں لازمیت زیادہ ہے لیکن بیان خود نامکمل ہے کہ دھوپ میں گرمی کے علاوہ بہت کچھ اور بھی ہوتا ہے۔ مثلاً روشنی، کیمیائی عناصر، کئی طرح کے رنگ وغیرہ۔ آئن شٹائن کا فارمولا کہ انرجی برابر ہے کسی شے کے (mass) اور اس کی رفتار کے مربع کے حاصل ضرب کے، ایک مکمل اور لازمیت سے بھرپور بیان ہے۔ حتیٰ کہ اس کو (mass) رفتار اور انرجی کی تعریف کی بھی حاجت نہیں، لیکن اس بیان کی لازمیت (infinity) تک نہیں، کیوں کہ آئن شٹائن ہی کے دوسرے فارمولے کے اعتبار سے جب کوئی شے روشنی کی رفتار حاصل کر لیتی ہے تو اس کی زمان اور مکان ایک ہو جاتے ہیں۔ حاصل کلام یہ کہ اگرچہ مطلق لازم بیان شاید ممکن نہیں، لیکن یہ ممکن ہے کہ ایسا بیان وضع کیا جائے جو حتی الامکان لازم ہو یا اس کا لازم ہونا عامۃ الورود ہو۔ اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ توپ کا وہی تفاعل ہے جو توپ

کے گولے کا ہے تو بیان کی لازمیت معرضِ خطر میں پڑ جاتی ہے کیوں کہ گولے کا تفاعل مختلف اوقات و حالات میں مختلف ہوتا ہے۔ اگر فن کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربے کی جگہ (یا اس کے ساتھ) اس تجربے کے نتیجے کو بھی فن کا تفاعل فرض کیا جائے تو تنقیدی نظریات صحیح نہیں ہوسکتے کیوں کہ یہ اثر مختلف لوگوں پر مختلف طرح کا ہوگا اور بعض لوگ بعض طرح کے اثر کو غلط یا خراب کہیں گے، اس طرح فن پر وہ پابندیاں عائد ہونے لگیں گی جو مقتضائے فن (یعنی اظہار) کو ہی فوت کر دیں گی۔

لہٰذا اگر تنقیدی نظریات میں کسی قسم کی فلسفیانہ سچائی ثابت کرنا ہے تو یہ کہنا پڑے گا کہ یہ نظریات اس تجربے کے حوالے سے ہی مدون کیے جائیں گے جس سے ہم فن پارے کے ذریعے دوچار ہوتے ہیں۔ یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ تجربہ بھی تو مختلف لوگوں کے لیے مختلف ہوتا ہے اس لیے اس نظریے پر وہ اعتراض کیوں نہ وارد ہو جو تجربے کے نتیجے کو اہم سمجھنے والے نظریے پر وارد کیا گیا تھا کہ یہ نتیجہ مختلف لوگوں پر مختلف نوع کا ہوسکتا ہے اور ہوتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ہم صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ فن پارے کا مطالعہ کرنے والا کسی قسم کے تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔ وہ تجربہ کس قسم کا ہے ہمیں اس سے فی الحال غرض نہیں، ہم تو صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ ہر فن پارہ ہمیں ایک تجربے سے روشناس کراتا ہے، چوں کہ یہ شرط تمام فن پاروں میں مشترک ہے، اس لیے فن پارے کی تعین اور تعین قدر دونوں اس تجربے کے حوالے سے ہونی چاہیے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس تجربے کو کس طرح بیان کیا جائے یا گرفت میں لایا جائے؟ اس کی ایک صورت تو یہ ہوسکتی ہے کہ بیش از بیش تعداد میں فن پاروں کو سامنے رکھ کر تجزیہ کیا جائے کہ وہ ہمیں کس طرح اور کس طرح کے تجربے سے دوچار کرتے ہیں۔ لیکن فن پاروں کی پہچان کیسے ہو؟ فن پارے کی تعریف تو یہی بتائی جاتی ہے کہ اس کا مطالعہ ہمیں کسی نہ کسی طرح تجربے کے سے گزارتا ہے، جب اس تجربے کی ہی کوئی تعریف نہیں تو فن پارے کی پہچان کہاں سے ہوگی؟ فرض کیجیے یوں کہا جائے کہ بیش از بیش تعداد میں تحریریں پڑھ کر تجزیہ کیا جائے کہ ان کو پڑھ کر ہم کن مختلف تجربات سے دوچار ہوئے۔ اس سے یہ فائدہ تو ہوگا کہ مختلف تحریروں کے ذریعہ روشناس شدہ مختلف تجربات کو ہم بیان کر دیں گے، لیکن یہ پھر بھی نہ طے کر پائیں گے کہ ان میں کون سی تحریریں فن پارے ہیں، کون سی نہیں ہیں۔

فرض کیجیے کہ اس مسئلے کو طے کرنے کے لیے ہم فن کار کے motivation کا سہارا لیں،

یعنی یہ غور کریں کہ اگر کوئی شخص ارادۃً یا مجبوراً یا اتفاقاً کوئی فن پارہ بناتا ہے تو اس کو کیا چیز motivate کرتی ہے؟ اگر اس کو شہرت اور نام و نمود کی بھوک کہا جائے تو مشکل یہ ہوگی کہ ہزاروں آدمی لاکھوں کام شہرت اور نام و نمود کی خاطر کرتے ہیں، لیکن وہ فن پارہ تخلیق نہیں کرتے۔ اگر اسے خوب صورت چیز بنانے کا شوق کہا جائے تو مشکل یہ ہوگی کہ خوب صورتی محض فن پارے کا وصف نہیں ہے، بہت سی چیزیں مثلاً (ریاضی کا کوئی لطیف مسئلہ، شطرنج کی کوئی باریک چال) خوب صورت ہوتی ہے، لیکن اس کا خلاق فن کار نہیں کہلاتا۔ اگر یہ کہا جائے کہ فن کار کا (motivation) دراصل اظہار ذات کی تمنا یا کوشش ہے تو مصیبت یہ آپڑے گی کہ کوئی شخص کسی قسم کے اظہار کو بھی اظہار ذات کہہ کر خود کو فن کار منوانے پر مصر ہوگا۔ یا ہم جس تحریر کو بھی پسند کریں گے (چاہے وہ ملٹن فریڈین کی تباہ کن اقتصادیات کیوں نہ ہو) اسے اظہار ذات کے کہنے اور کہلانے پر اڑ جائیں گے۔ اور اقتصادیات یا عمرانیات سے متعلق تحریریں بعض اوقات اظہار ذات کا نتیجہ ثابت بھی کی جاسکتی ہیں۔) شہرت کی بھوک یا خوب صورت چیز بنانے کا شوق یا اظہار ذات کی تمنا، ان کا کھیل تو فن پاروں میں دیکھا جاسکتا ہے لیکن یہ کسی فن پارے یا تمام فن پاروں کا وصف لازم نہیں ہوتیں۔ لہٰذا ارادہ (intention) ضرورت (motivation) مراد (effect) ان میں سے کسی چیز کو فن پارے کی پہچان نہیں قرار دیا جاسکتا۔

لیکن ہم نے یہ کیوں فرض کرلیا کہ تمام تحریریں ہمیں کسی نہ کسی طرح کے تجربے سے روشناس کرتی ہی ہوں گی؟ جب ہم تحریروں کو پڑھتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ بعض تحریریں واقعی ہمیں ایک تجربے سے گزارتی ہیں اور بعض میں یہ کیفیت بالکل نہیں ہوتی۔ یہ سمجھنا کہ تمام تحریریں ہمیں کسی قسم کا تجربہ (experience) عطا کرتی ہیں اس لیے ہی غلط نہیں ہے کہ واقعی دنیا میں ایسا نہیں ہے، بلکہ منطقی طور پر بھی غلط ہے۔ کیوں کہ اگر سب تحریریں ہمیں تجربہ ہی عطا کرتیں تو ہمارے علم میں اضافہ کہاں سے ہوتا؟ (experience) ہمارے علم میں اضافہ نہیں کرتا، (experiment) اور مشاہدہ ضرور ہمارے علم میں اضافہ کرسکتے ہیں۔ ممکن ہے کہ تجربہ بمعنی (experince) ہمارے وجود کے ابعاد میں اضافہ کرکے ہمیں (experiment) کے لیے تیار کرے لیکن خود (experince) نہ علم ہوتا ہے نہ علم میں اضافہ کرتا ہے۔ مثلاً فرض کیجیے میں نے پہلی بار پہاڑ دیکھا اور مجھ پر ہیبت طاری ہوگئی۔ اس سے مجھے یہ تو معلوم ہوگیا کہ پہلی بار پہاڑ دیکھنے سے مجھ پر ہیبت طاری ہوئی۔ اور اگر ہیبت پہلی بار طاری ہوئی تو یہ بھی معلوم ہوگیا کہ

میرے تعلق سے ہیبت کی (یا کم سے پہاڑ کو دیکھ کر پیدا ہونے والی ہیبت کی) نوعیت کیا ہے، لیکن ان باتوں سے میرے وجود کے ابعاد میں اضافہ ہوا، علم میں نہیں۔ ممکن ہے بار بار پہاڑ کو دیکھنے سے میری ہیبت جاتی رہے، یا ہر بار مختلف قسم کی ہیبت کا تجربہ ہو۔ علم میں اضافہ تو تب ہوتا جب میں تجربہ یا مشاہدہ کر کے یہ معلوم کرتا کہ تمام انسانوں (یا کم سے کم ایک خاص طرح کے انسانوں) کے لیے وہ (مخصوص) پہاڑ ہیبت انگیز ہے۔ ورنہ میں عجائبات عالم کے مختلف نمونوں کا مشاہدہ کر کے اپنی شخصیت کے ابعاد کو پیچیدہ تر تو بنا سکتا ہوں لیکن علم نہیں حاصل کر سکتا۔ کیوں کہ علم کی شرط ایک طرح کی معروضیت، عمومیت اور کارآمدگی ہے، کارآمدگی سے میری مراد یہ ہے کہ یا تو خود اس علم کو کسی عملی مصرف میں لایا جائے یا وہ علم کسی عملی مصرف میں آنے والی چیز یا عمل کا نتیجہ ہو۔ مثال کے طور پر جمع تفریق ایک علم ہے جس سے ہم ہزاروں کام لیتے ہیں۔ یا اور نیچے آیئے، گننا ایک علم ہے جس کے بغیر دنیا کا کام نہیں چل سکتا۔ اس علم کے نتیجے میں جارگ کینٹر (Georgclantor) نے لامتناہی گنتیوں کے بارے میں اپنے چونکا دینے والے نظریات پیش کیے ہیں، مثلاً یہ کہ وہ گنتیاں جو پوری پوری تقسیم ہو جاتی ہیں، لامتناہی ہیں اور وہ گنتیاں بھی لامتناہی ہیں جو پوری پوری تقسیم ہونے والی اور نہ تقسیم ہونے والی گنتیوں کا حاصل جمع ہیں وغیرہ۔ اس علم کی کوئی کارآمدگی بہ ظاہر نہیں، لیکن یہ خود ایک کارآمد علم، یعنی گننے سے برآمد ہوا ہے۔ یہ بات معلوم کرنے سے کہ اعداد لامتناہی ہیں، میری شخصیت کے ابعاد میں کوئی تبدیلی یا اضافہ نہیں ہوتا کیوں کہ اس سے میری انسانی حیثیت یعنی انسانی پن میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ظاہر ہے کہ وہ قبائلی بھی انسان ہے جو صرف دس تک گنتی گن سکتا ہے اور دس سے بڑا ہر ہندسہ اس کے لیے لامتناہی ہے اور وہ لوگ بھی انسان تھے (یوروپ میں قرون وسطیٰ تک، یعنی ہومر، سافکلیس اور افلاطون سے لے کر مسلمانوں کی آمد سے پہلے تک) جو صفر کے تصور سے ناواقف تھے، صفر اور اس طرح کی بہت سے علمی اشیاء کی حد تک افلاطون اور ارسطو کا علم ہمارے یہاں کے غبی ترین پروفیسر (بلکہ غبی ترین بچے) کے علم سے کم تھا، لیکن ظاہر ہے کہ ان میں انسان پن (انسانیت نہیں) زیادہ تھا۔

لہٰذا سب تحریریں ہمیں تجربے سے دوچار نہیں کرتیں، بعض تحریریں ہمیں علم عطا کرتی ہیں، ان کے نام ہیں، سب ناموں کو سمیٹ کر انھیں سائنس کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح جو چیزیں یا تحریریں علم کے بجائے تجربہ (experience) عطا کرتی ہیں، ان کے مختلف نام ہیں، ادب،

موسیقی، مصوری وغیرہ۔ ارسطو کے زمانے میں لفظ ادب کا وجود نہ تھا۔) سب ناموں کو سمیٹ کرانھیں فن، اور جس چیز کے ذریعہ فن کا اظہار ہو، اسے فن پارہ کہا جائے گا۔ یہاں یہ گمان نہ گزرنا چاہیے کہ میں رچرڈس کے اس نظریے کے سیاق میں بات کر رہا ہوں جس کی رو سے زبان کا استعمال یا تو حوالہ جاتی (refrential) یعنی سائنسی یا جذبات انگیز (emotive) یعنی تخلیقی ہوتا ہے۔ میں تمام فن میں مضمر تجربے کی بات کر رہا ہوں۔ ممکن ہے تجربے کو ہم تک پہنچانے یا ہم میں اس بات کا احساس دلانے کے لیے کہ ہم کسی تجربے سے دوچار ہو رہے ہیں، جذبات انگیز زبان استعمال ہوتی ہو۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ فن کے ذریعہ معلومات یا علم حاصل نہیں ہوتا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ پھر یہ کیوں کہا گیا ہے (اور شاید میں نے بھی کہا ہے) کہ شعر کے ذریعہ ایک مخصوص طرح کا علم حاصل ہوتا ہے، لیکن دونوں باتوں میں کوئی تعارض نہیں ہے، کیوں کہ یہ بھی کہا گیا ہے کہ شعر کے ذریعہ وہ علم نہیں حاصل ہوتا جو سائنس کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے اور کولرج کا مشہور قول میں خود جگہ جگہ دہرا چکا ہوں کہ شعر کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس ہے۔ اس بات کی تفصیل کو فی الحال یہاں ملتوی کرتے ہوئے میں اپنے پرانے مسئلے کی طرف واپس آتا ہوں کہ فن میں جو چیز لازمی حیثیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے ہم کسی نہ کسی طرح کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ چوں کہ بہت سی تحریروں کے ذریعہ ہمیں کسی قسم کا تجربہ حاصل نہیں ہوتا اس لیے فن پارہ اور غیر فن پارہ میں فرق کرنا مشکل نہیں، یعنی یہ سوال طے ہو گیا کہ فن پارہ (مثلاً شعر) کیا ہوتا ہے۔ لہٰذا نظریاتی تنقید کا سب سے پہلا کارنامہ یہ ٹھہرا کہ وہ فن پارے کی پہچان، فن پارے کے حوالے سے متعین کر سکتی ہے اور چوں کہ فن پارے میں لازمیت ہوتی ہے اس لیے اس نظریاتی تنقید میں بھی لازمیت اس حد تک ہوگی جس حد تک فن پاروں میں ہوتی ہے۔

مندرجہ بالا نتائج کی دریافت بڑی حد تک جدید ادبی تنقید کی دین ہے، اور خاص کر اس جدید تنقید کی جس کا آغاز کم و بیش کولرج سے ہوتا ہے۔ جدید تنقید نے ہی اس بات کو واضح کیا ہے کہ فن پارے کی جانچ اگر ان معیاروں سے کی جائے گی جن معیاروں سے غیر فن پارہ جانچا جاتا ہے تو نتائج نادرست بلکہ گم راہ کن ہوں گے۔ نظریاتی تنقید کا اگر کوئی جواز ہے تو یہی ہے کہ وہ فن پارے کے اصل وجود سے بحث کرتی ہے۔ اس بیان پر یہ اعتراض درست نہیں کہ اگر ایسا ہے تو بہت سارے تنقیدی نظریات کیوں ہیں؟ کیوں کہ تمام نظریات کو اگر یک جا کیا جائے تو وہ صرف دو بڑے گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ ایک تو وہ نظریات جو افلاطونی ہیں، یعنی جو کسی

نہ کسی نہج سے فن کے ذریعہ لیکن فن کے باہر واقع ہونے والے معاملات کو اہمیت دیتے ہیں اور دوسرے وہ جو غیر افلاطونی (یا مختصراً کہیے تو ارسطوئی) ہیں یعنی جو خود فن پارے کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان بڑے گروہوں میں آپسی اختلافات ہیں، لیکن ان کی نوعیت تفصیل کے اختلافات سے زیادہ نہیں، بعض ایسے نظریات بھی ہیں جو تھوڑا بہت افلاطون اور تھوڑا بہت غیر افلاطون کا مرکب ہیں، لیکن ان میں بھی افلاطونی یا غیر افلاطونی رجحان واضح ہے۔ بعض چیزوں کی حد تک تمام نظریاتی تنقید ایک مشترک تصویر پیش کرتی ہے۔ مثلاً یہ کہ تنقید کولرج کے الفاظ میں ''غور و فکر اور اندازے کا ایک آلہ ہے۔'' اور اس غور و فکر کی پشت پناہی کسی نظریے سے نہ ہو یا اس کے ذریعہ کوئی نظریہ وجود میں نہ آئے تو تنقید محض ایک دل چسپ، یا خشک یا غیر مرتب اظہار خیال ہے۔ حالی کے بعد ہمارے یہاں جو تنقید لکھی گئی اس میں نظریے کی اہمیت کا احساس کبھی غائب تو کبھی موجود رہا۔ اسی وجہ سے تنقیدی نظریات کے چھینٹے تو پڑتے گئے لیکن مشرح اور منضبط نظریہ سازی نہ ہو سکی۔ صرف ترقی پسندوں نے اس سلسلے میں کاوش کی، لیکن ان کے اپنے تضادات اس قدر تھے کہ کوئی سیر حاصل نقشہ نہ بن سکا۔ ترقی پسند نقادوں کی کتابوں کے عنوانات اس سلسلے میں ان کے فکری تضادات اور بے یقینی یا غیر قطعیت کی دل چسپ دلیلیں ہیں۔ ان کی عمومی حیثیت سے تین فہرستوں میں رکھا جا سکتا ہے:

(1) وہ عنوانات جن میں ادب کے ساتھ زندگی یا ادب کے ''کارآمد'' پہلو کی طرف اشارہ ہے، مثلاً:

ادب اور انقلاب (اختر حسین رائے پوری) ادب اور زندگی (مجنوں گورکھ پوری) نقد حیات (ممتاز حسین) افادی ادب (اختر انصاری) ادب اور سماج (احتشام حسین) ذوق ادب و شعور (احتشام حسین)

(2) وہ عنوانات جن میں تنقید کو ایک (casual) اور باخبر اظہار خیال سمجھنے کی طرف اشارہ ہے۔ مثلاً:

تنقیدی حاشے (مجنوں گورکھ پوری) نکات مجنوں (مجنوں گورکھ پوری) پردیسی کے خطوط (مجنوں گورکھ پوری) روشنائی (سجاد ظہیر) تنقیدی جائزے (احتشام حسین) ایک ادبی ڈائری (اختر انصاری) تنقیدی زاویے (عبادت بریلوی) ادبی مسائل (ممتاز حسین)

(3) وہ عنوانات جن میں نظریاتی شعور کے بجائے بعض مخصوص نوعیت کے ادب کو سمجھنے یا

سمجھانے کی کوشش کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ مثلاً:

نئے ادبی رجحانات (اعجاز حسین) اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر (عبدالعلیم)
ترقی پسند ادب (سردار جعفری) ترقی پسند ادب (عزیز احمد) نئی قدریں (ممتاز حسین)
پیغمبران سخن (سردار جعفری)

عبادت بریلوی کے عنوان 'تنقیدی زاویے' کے سامنے خلیل الرحمٰن اعظمی کا عنوان 'زاویۂ نگاہ' احتشام صاحب کے 'ادب اور سماج' کے سامنے وزیر آغا کا عنوان 'اردو شاعری کا مزاج' اور اعجاز حسین کے 'نئے ادبی رجحانات' کے سامنے جیلانی کامران کا عنوان 'نئی نظم کے تقاضے' رکھیے تو بات واضح ہو جاتی ہے۔ ایک لطیفہ یہ ہے کہ وہ ہم عصر نقاد جن کا طریق کار یا طریق فکر ترقی پسندوں سے متاثر ہے ان کے یہاں ویسے ہی عنوانات بھی ملتے ہیں۔ مثلاً سلیم احمد کا عنوان 'نئی نظم اور پورا آدمی' صاف ظاہر کرتا ہے کہ نقاد کو نظریات سے نہیں بلکہ اس بات سے دل چسپی ہے کہ نئی نظم میں پورے آدمی یعنی بالغ باشعور آدمی کا اظہار ہوا ہے کہ نہیں، سلیم احمد مارکسی نہیں ہیں، لیکن اس لحاظ سے وہ بھی ترقی پسند ہیں کہ انھیں راشد کی نظم اپنے مرکزی خیال یا موضوع کی وجہ سے بری لگتی ہے کیوں کہ ان کے خیال میں راشد کا جنسی رویہ خام یعنی غیر صحت مند تھا۔ نظیر صدیقی کے عنوان 'تاثرات وتعصبات' سے یہ بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ تنقید ان کی نظر میں محض تاثرات اور ذہنی تحفظات کا اظہار ہے، اس کو نظریاتی فکر کی ضرورت نہیں۔

نظریاتی تنقید سے عدم توجہی کا بڑا نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری علمی تنقید بھی تضادات کا شکار ہوگئی۔ احتشام صاحب نے 'تنقیدی جائزے' کے دیباچے میں لکھا: ''اعلیٰ تنقید کی پہچان یہی ہے کہ اس سے زندگی کے حسن اور توانائی کو سمجھنے اور اسے ابھارنے میں مدد ملتی ہے۔ اس طرح عوام کا رشتہ عوامی جدوجہد کرنے والی طاقتوں سے مضبوط ہوتا ہے۔'' اس طرح تنقید انفرادی فن پاروں کے بارے میں ایسے بیانات کا نام نہ رہ گئی جو قابل تصدیق ہوں، بلکہ انفرادی فن پاروں کے بارے میں بیانات ہی عملی تنقید سے خارج ہو گئے۔ ان کی جگہ ایسے بیانات نے لے لی (چاہے وہ فن پارے سے برآمد ہوں یا نہ ہوں) جن کے ذریعہ 'زندگی کا حسن اور توانائی' سمجھ میں آئے اور 'ابھرے'۔ ظاہر ہے کہ ایسے بیانات ضرور وضع کیے گئے جن سے یہ ثابت ہوتا کہ یہ فن کار زندگی کو حسین، توانا، پرامید اور انقلابی کش مکش سے بھرپور سمجھتے تھے۔ سردار جعفری کی قلابازیاں 'پیغمبران سخن' میں اور رسل و خورشید الاسلام کے زمین آسمان کے

فلاپ "Three Mughal Poets" میں اس بات کے شاہد ہیں۔

احتشام صاحب اور ان کے مویدین اس بات کو واضح نہ دیکھ پائے کہ فن پارہ ہمیں خیالات سے نہیں بلکہ تجربہ سے دوچار کرتا ہے، لیکن اس سے متعلق دوسرے سوال پر انھوں نے جستہ جستہ اظہار خیال کیا ہے۔ یعنی یہ کہ فن پارہ کے ذریعہ ہم جس تجربے سے گزرتے ہیں کیا فن پارہ اس تجربے کا بلاواسطہ اظہار کرتا ہے یا یہ اظہار کسی وسیلے کا پابند ہوتا ہے؟ دوسرے الفاظ میں کیا فن پارہ خود ایک تجربہ ہے یا وہ ایسے وسائل کو برتتا ہے جن کے ذریعہ اس میں مضمر تجربہ ہم تک پہنچ سکے؟ پہلی صورت میں ساری ذمہ داری فن پارے کو پڑھنے والے کی ہو جاتی ہے۔ اگر وہ تجربے کو حاصل نہ کر سکا تو یہ اس کا قصور ہے۔ دوسری صورت میں ساری ذمہ داری فن پارے یعنی اس کے خالق کی ہو جاتی ہے۔ اگر پڑھنے والا تجربے کو حاصل نہ کر سکا تو سارا قصور فن پارے کا ہے۔ سرریلسٹ ادیب، کیوبسٹ (Cubist) اور تجریدی مصور اسی خیال کے حامی تھے کہ فن پارے میں مضمر تجربے تک آپ نہ پہنچ پائیں تو قصور آپ کا ہے۔ سرریلسٹ اور کیوبسٹ دونوں انتہائی حقیقت پسندی کا دعویٰ کرتے تھے۔ لہٰذا اگر ان کے فن پارہ میں بیان کردہ حقیقت تک آپ کی رسائی نہ ہو تو یہ آپ کی نارسائی ہے۔ فن میں ابہام کا نظریہ بھی اسی تصور سے پیوستہ ہے۔ دوسرے خیال کے حامی وہ لوگ تھے جو روایتی حقیقت پرست تھے۔ ہمارے ترقی پسند ان کے ہی وارث ہیں، ان لوگوں کا کہنا یہ ہے کہ فن پارے کو بالکل واضح اور غیر پیچیدہ ہونا چاہیے۔ یعنی خود فن پارے میں کوئی داخلی زندگی اس قسم کی نہیں ہوتی جیسی مثلاً غروب آفتاب کے منظر میں ہوتی ہے، بلکہ یہ زندگی فن پارے کی سطح پر ہوتی ہے، اس معنی میں کہ فن پارہ اپنے سارے وجود کو بعض وسائل میں، یا ان کے ذریعہ متشکل کرتا ہے۔ اگر آپ فن پارے کے وجود تک نہ پہنچ پائے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وسائل ناقص ہیں۔

دونوں نظریات انتہا پسندانہ ہیں۔ البیئر گلیز (Albert Gleizes) اور ژین مترینگر (Jean Metzinger) نے اپنے مشہور مضمون ''کیوبزم'' (1912) میں لکھا:

> ''تصویر، اپنے ہونے کی وجہ خود اپنے اندر رکھتی ہے...... یہ اصلاً آزاد، بالضرور مکمل ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ ذہن کو فوراً مطمئن کردے۔ اس کے برعکس، یہ ذہن کو آہستہ آہستہ ان تخئیلی گہرائیوں تک لے جاتی ہے جہاں تنظیم کے چراغ روشن ہیں۔ یہ کسی مخصوص یا مقررہ ترتیب اشیاء

سے میل نہیں کھاتی۔ یہ اشیاء کی ملکیت ہے، بلکہ کائنات سے مطابقت
رکھتی ہے۔ یہ ایک نامیاتی وجود ہے......
ہم سے باہر کوئی چیز اپنا وجود نہیں رکھتی۔ محسوسات اور ذہن کی انفرادی
سمت کے ایک ساتھ واقع ہونے [پر جو صورت حال پیدا ہوتی ہے اس]
کے علاوہ کوئی چیز حقیقی نہیں۔ حاشا ہم اشیاء کے وجود سے انکار نہیں
کرتے جو ہمارے حواس پر اثر انداز ہوتی ہیں، لیکن چوں کہ ہم باشعور
(reasonable) ہیں، اس لیے ہم انھیں پیکروں کے بارے میں تیقن
رکھ سکتے ہیں جو وہ اشیاء ہمارے ذہن میں کھلاتی ہیں...... ہم [اشیاء کی]
اصلیت کے متلاشی ہیں، لیکن ہم اسے اپنی شخصیتوں میں، نہ کہ ریاضی
دانوں اور فلسفیوں کے ذریعہ محنت اور مشقت سے اکٹھا کی ہوئی ہیئتی
میں تلاش کرتے ہیں۔''

کیوبزم کے نظریات اور اس سے متاثر ہو کر جو مختلف نظریات سامنے آئے ان کی حیثیت اس بنیادی خیال پر کہ فن خود ایک تجربہ ہوتا ہے، محض ایک حاشیے کی سی ہے۔ چنانچہ ''تعمیریت'' کا تعارف کراتے ہوئے روسی نژاد اور جرمن تربیت یافتہ مصور نام گیبو (Naum Gabo) نے 1937 میں لکھا:

''وہ فوری سرچشمہ جہاں سے تعمیریت کا تصور حاصل ہوتا ہے، کیوبزم
ہے۔ یہ اور بات ہے کہ تعمیریت اور کیوبزم میں رشتہ آپسی کشش کے
بجائے آپسی تنافر کا تھا۔ تعمیریت ہیئت اور موضوع کو الگ الگ نہیں رکھتی۔
اس کے برخلاف وہ ان کی علیحدہ یا آزاد زندگی کو ممکن ہی نہیں گردانتی......
فن پارے میں ہیئت اور موضوع کو ایک وحدت کی طرح زندہ رہنا اور عمل
کرنا چاہیے، ایک ہی سمت میں سفر کرنا اور ایک ہی اثر پیدا کرنا چاہیے۔''

تجریدی مصوری کے دو مختلف علم برداروں یعنی پال کور واسلی کانڈنسکی کے خیالات بھی اس سلسلے میں بہت مختلف نہیں ہیں۔ کانڈنسکی نے اپنی مختصر خود نوشت سوانح میں لکھا ہے کہ جب اس نے پہلی بار تاثریت پسندوں کی تصویریں دیکھیں تو اس کو سخت انقباض ہوا۔ ''مجھے محسوس ہوا کہ مصور کو کوئی حق نہیں تھا کہ وہ غیر واضح طور پر تصویر کشی کرے۔'' یہ اس کا پہلا تاثر تھا، لیکن آہستہ

آہستہ اسے احساس ہوا کہ وہ تصویر (کلوومونے کی The Haystack) نہ صرف یہ کہ ''مجھے اپنی طرف کھینچ رہی تھی بلکہ نا قابلِ محو طریقے سے میرے حافظے پر منقش ہو رہی تھی۔'' اس دن سے کانڈنسکی کی زندگی بھر یہ تمنا رہی کہ وہ ایسی مکمل تصویریں خلق کرے جن میں 'شئے' کی کوئی اہمیت نہ ہو۔ سوال یہ تھا کہ اگر شے کو منہا کر دیا جائے تو اس کی جگہ لینے کی تاب کس میں ہوگی؟ کانڈنسکی نے لکھا کہ برسوں کی صبر آزما محنت، غور وفکر اور ان گنت کوششوں کے بعد اس نے تصویر کشی کا وہ اسلوب حاصل کیا جو اس کے خیال میں سوال کا حل تھا۔

''مصوری مختلف دنیاؤں کا پرشور ٹکراؤ ہے۔ اس کی مراد یہ ہے کہ ان دنیاؤں کی آپسی کش مکشوں میں اور ان کش مکشوں سے ایک نئی دنیا بنائے جو فن پارہ ہوتی ہے...... فن پاروں کی تخلیق کرنا دنیا کی تخلیق کرنا ہے۔

مصوری کا ذکر چل پڑا ہے تو آخر میں پال کلی کو بھی سن لیجئے:

''اجازت ہو تو ایک تشبیہ، ایک درخت کی تشبیہ استعمال کروں۔ فن کار نے تنوعات کی دنیا کا مطالعہ کیا ہے، اور ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ وہ چپکے سے اس کے اندر داخل ہو گیا ہے چوں کہ اسے سمتوں کا احساس ہے اس لیے اس احساس نے پیکر اور تجربے کے اس بہتے ہوئے چشمے میں ایک تنظیم پیدا کر دی ہے۔ فطرت اور زندگی میں سمتوں کے اس احساس کو ان شاخ شاخ ہو کر پھیلتی ہوئی ترتیبوں کو میں درخت کی جڑ سے تشبیہ دوں گا۔

اس جڑ کے ذریعہ درخت کا رس (Sap) فن کار تک پہنچتا ہے۔ اس کے اندر سے ہو کر اس کی آنکھ تک آتا ہے۔

لہٰذا وہ درخت کے تنے کی طرح ہے۔

اس کے بہاؤ کی قوت سے مضروب اور متحرک ہو کر وہ اپنی بصیرت کو اپنے فن پارے میں ڈھال دیتا ہے۔ اور دنیا کی نگاہوں کے سامنے درخت کی چوٹی زمان و مکان میں نکلتی اور پھیلتی ہے، اسی طرح اس کا فن پارہ بھی۔''

مندرجہ بالا خیالات سے واضح ہے کہ فن پارہ خود ایک تجربہ کا حکم رکھتا ہے۔ کیوں کہ وہ حقیقت کو دوبارہ خلق کرتا ہے، چاہے اس عمل میں ظاہری حقیقت کتنی ہی متغیر کیوں نہ ہو جائے لیکن وہ چیز جو فن پارے میں ہے، خود ایک حقیقت ہے، لہٰذا اگر ہم اس تک نہیں پہنچ سکے تو

ہمارے دیکھنے کا قصور ہے۔ افلاطونی خیال کے حامل چوں کہ ہیئت اور موضوع کو الگ الگ دیکھتے ہیں (ترقی پسند اوران کے ہم خیال نظریاتی نقاد اس معنی میں افلاطونی ہیں) اس لیے وہ ہیئت کو موضوع تک سمجھنے کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ لوکاچ یہ تسلیم کرتا ہے کہ ہیئت کے ذریعہ موضوع متشکل ہوتا ہے۔ لیکن وہ اس بات کونظر انداز کرگیا کہ جہاں یہ فرض کرلیا گیا کہ ہیئت ذریعہ ہے اور موضوع مقصد، تو یہ تصور بنیادی طور پر غیر ضروری ہوجاتا ہے کہ موضوع کا تعین ہیئت ہی کرتی ہے۔ پھر، چوں کہ فن کی افادیت اور انسانی (یعنی انسانوں کے لیے) قدر و قیمت کے تسلیم کرنے کا مفہوم علی الآخر یہی نکلتا ہے کہ فن کار کسی غیر فن کار قوت کے سامنے جواب دہ ہے، یہ ماننا ناگزیر ہوجاتا ہے کہ فن پارہ ہیئت کو اسی طرح برتتا ہے جس طرح بڑھئی لکڑی کو برتتا ہے، لوکاچ نے اس خیال کو یوں ظاہر کیا ہے۔

> ''کسی مقررہ فن پارے کے اسلوب کو کیا شئے متعین کرتی ہے؟ فن کار کا ارادہ فن پارے کی ہیئت کو کس طرح متعین کرتا ہے؟ (ظاہر ہے کہ یہاں ہمارا واسطہ اس ارادہ سے ہے جو فن پارے کی شکل میں متشکل ہوا ہے [یعنی فن پارے کی مراد] اور کوئی ضروری نہیں ہے کہ یہ وہی ہو جو فن کار کی شعوری مراد تھی......
>
> موضوع ہیئت کو متعین کرتا ہے لیکن کوئی موضوع ایسا نہیں ہے جس کا مرکزی نقطہ انسان نہ ہو۔ ادب ہمیں کیا دیتا ہے، اس میں کتنا ہی اختلاف کیوں نہ ہو [یعنی یہ ہمیں ایک مخصوص تجربہ عطا کرتا ہے یا ایک اخلاقی مقصد سے آگاہ کرتا ہے] لیکن بنیادی سوال یہی ہے اور یہی رہے گا، انسان کیا ہے؟''

لوکاچ کہتا ہے کہ حقیقت پسندوں کے نزدیک انسان ارسطو کے الفاظ میں ایک سماجی جانور ہے۔ اور جدید فن کاروں کی نظر میں انسان کا 'فطرتاً' تنہا، غیر سماجی اور دوسرے انسانوں کے ساتھ سماجی روابط میں شامل ہوسکنے کی صلاحیت سے عاری ہے۔'' یہ اقتباسات جس کتاب سے لیے گئے ہیں (معاصر حقیقت پسندی کا مفہوم، 1963) وہ اپنی اصلی شکل میں بہت مختلف تھی اور لوکاچ نے ہنگری پر روسی حملے کے بعد اس میں کئی تبدیلیاں کیں۔ لیکن بنیادی مفروضات پہلے جیسے ہی ہیں کہ نظریاتی تنقید کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ فن پاروں کی روشنی میں اپنی تشکیل کرے، بلکہ یہ کہ وہ فن کاروں کے لیے نسخے اور ہدایت نامے مرتب کرے، مثلاً یہ تصور کہ انسان ایک

سماجی جانور ہے لامحالہ اس نتیجے کی طرف لے جاتا ہے کہ انفرادی تجربہ بڑی حد تک بے معنی بلکہ ضرر رساں ہے۔ اور اگر انفرادی تجربہ ضرور رساں ہیں تو وہ فن پارہ جو انفرادی یا انفرادیت آمیز تجربہ ہے، بے معنی بلکہ ضرر رساں ہو جاتا ہے۔

جدید تنقیدی نظریات (جن میں سے بعض کی اصل مصوری میں ہے، جیسا کہ اوپر ذکر ہوا) انتہا پسندی کی طرف مائل ہیں، لیکن اس حد تک نہیں اور اتنے نہیں جتنا ان کے بارے میں مشہور کیا جاتا ہے۔ پال کلی کے بیان سے صاف ظاہر ہے کہ فن میں انسان کی اہمیت ہے، بلکہ مرکزی اہمیت ہے لیکن یہاں انسان سے مراد وہ انسان نہیں ہے جو سماجی اور سیاسی مصالح کی قید و بند میں گرفتار ہے۔ فن میں انسان کی حیثیت ایک سایے کی سی ہے جو ہر شے پر حاوی ہے۔

اب آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ اگر فن پارہ خود تجربہ ہے اور ہیئت ہی موضوع ہے۔ (یہ خیال، جسے عہد حاضر نے عام کیا، جدید نظریات کے بیش تر تصورات کی طرح انتہائی قدیمی ہے اور ان کی طرف مفصل اشارے کولرج سے شروع ہوتے ہیں) تو پھر الفاظ کی اہمیت کیا ہے؟ الیٹ کہا کرتا تھا کہ فن پارہ کسی خیال کا نہیں، بلکہ (medium) کا اظہار کرتا ہے اور شاعری کی حد تک یہ میڈیم محض الفاظ ہیں۔ یعنی شعر میں جس تجربے سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ الفاظ کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس طرح الفاظ مرکزی حیثیت کے حامل ہو جاتے ہیں، لیکن اگر الفاظ ہی تجربہ ہیں اور ایک فن پارہ کسی اور فن پارے کے تناسب میں کم زور یا معمولی ہو تو کیا وہ الفاظ جو اس کم زور فن پارے میں ہیں، کم زور کہلائیں گے؟ اگر یہ درست ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ الفاظ میں خود کوئی قوت نہیں ہوتی بلکہ کوئی لفظ کسی فن پارے میں کم زور یعنی کم بامعنی اور وہی لفظ کسی دوسرے فن پارے میں بازور یا زیادہ بامعنی ہو سکتا ہے۔ ہمارے قدیم علمائے بلاغت و بیان کو اس بات کا علم تھا۔

آپ کہیں گے یہ معنی کی بحث کہاں سے شروع ہوگئی؟ لیکن یہ اس لیے ناگزیر ہے کہ جب تک محض تحریروں میں فرق کرنے کی بات تھی کہ ان میں سے کون سی تحریر فن پارہ ہے اور کون سی نہیں ہے، اس وقت تک تو معنی کو زیر بحث لانے کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ لیکن جب یہ سوال اٹھا کہ ہم فن پاروں کے مابین فرق قائم کرنے کی کوشش کس طرح کریں تو معنی کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ فن پارہ ایک تجربہ ہے۔ اس حد تک تمام فن پارے برابر ہونے چاہئیں۔ لیکن غالب کی غزل اور ذوق کی غزل، جوش کی نظم اور میراجی کی نظم فن پارے کا درجہ رکھنے کے باوجود

برابر نہیں ہیں۔ انتظار حسین اور اختر اور بنوی کے افسانے، افسانے ہیں، لیکن برابر نہیں ہیں۔ درجات کا یہ تعین کیوں کر ہو؟ ظاہر ہے کہ غالب، میراجی، اور انتظار حسین کے فن پاروں میں جو تجربہ ہم کو ملتا ہے وہ اگر ذوق، جوش، اختر اور بنوی کے فن پاروں سے بہتر ہے تو اس لیے کہ موخر الذکر کے فن پاروں میں بیان کردہ یا پیش کردہ تجربہ ہمارے لیے اتنا قیمتی نہیں ہے۔

تجربے کی تعیین قدر خود اپنی جگہ پر اتنا پیچیدہ سوال ہے کہ جدید تنقید کا ایک بڑا حصہ اس کو بیان کرنے، سمجھنے اور حل کرنے میں سرگرداں رہا ہے۔ سرسری طور پر یہ کہا جائے گا کہ وہی تجربہ زیادہ قیمتی ہے جو زیادہ خوب صورت ہو اور وہی تجربہ زیادہ خوب صورت ہے جو زیادہ بامعنی ہو، لیکن اس سرسری بیان میں بھی بہت سی مشکلیں ہیں۔ ایک سامنے کی مشکل تو یہی ہے کہ خوب صورت اور بامعنی کی تعریف کیوں کر ہو؟ کیا کسی موقع پر خوب صورت اور کارآمد ہم معنی ہو سکتے ہیں؟ یہ سوال اس لیے ضروری ہے کہ بامعنی شے کے بارے میں اکثر یہ خیال ہوتا ہے کہ وہ کارآمد بھی ہے، پھر اگر یہ کسی حد تک طے بھی ہو جائے کہ خوب صورت کی تعریف کیا ہے تو یہ سوال اٹھے گا کہ کسی فن پارے میں خوب صورتی کا وجود کیوں کر ثابت ہو؟ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ہر شخص کے لیے خوب صورتی الگ معنی رکھتی ہے یا رکھ سکتی ہے۔ ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ شاعرانہ خوب صورتی پیدا کرنے والے ذرائع (مثلاً تشبیہ، استعارہ، پیکر، علامت، جنھیں میں نے جدلیاتی الفاظ کا نام دیا ہے) مطلق خوب صورتی رکھتے ہیں، یا کسی فن پارے میں ان کا ہونا اس فن پارے کی خوب صورتی کی علامت ہے؟ یعنی اگر وہ ذرائع فن پارے کے باہر ہوں تو بھی خوب صورت رہیں گے یا نہیں؟ یا وہ ذرائع فن پارے کے باہر کوئی وجود ہی نہیں رکھتے، جہاں جہاں وہ ہوں گے وہاں فن پارہ بھی ہوگا؟

ان معاملات پر گفتگو کرنے کے لیے بحث کا ایک اور دفتر کھولنا ہوگا۔ فی الوقت تو میں نے ان کا ذکر رواداری میں کیا ہے، محض یہ دکھانے کے لیے کہ تنقید اسی وقت علم کا ذریعہ بن سکتی ہے جب وہ ایسے سوالات اٹھائے۔ رچرڈس نے کوئی پچاس باون برس ادھر اپنی کتاب 'ادبی تنقید کے اصول' فن پارے میں حاصل ہونے والے تجربات کے بارے میں سوالات سے شروع کی تھی۔ آرچی بالڈ میک لیش نے "شاعری اور تجربہ" میں چینی شاعری کی مثال دے کر اس تجربے کی بعض نوعیتوں کو واضح کیا تھا۔ تنقید جب تک فن پارے کے حوالے سے بات کرتی ہے، علم عطا کرتی ہے، کوئی ضروری نہیں کہ یہ حوالہ براہ راست ہو۔ نقاد کے ذہن میں فن پاروں کے

وجود کا شعور ایک مستقل پس منظر کی طرح رہنا چاہیے۔ کوئی ضروری نہیں کہ اس کے سب نتائج صحیح نکلیں۔ رچرڈس کے بھی بہت سے نتائج غلط ہیں، لیکن اس سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا، کیوں کہ اگر فن پارے کا پس منظر موجود رہے گا تو غلط نتائج کا غلط پن تو واضح ہوتا ہی رہے گا، ان سے صحیح نتائج، کی طرح رہ بری بھی مل سکتی ہے۔ یہ اصول تنقیدی نظریات کے سلسلے میں جتنا کارآمد ہے اتنا ہی کارآمد عملی تنقید وتشریح میں بھی ہے۔ غالب کے منسوخ دیوان میں اکثر شعر میری سمجھ کے باہر ہیں، لیکن جب میں گیان چند جین کی شرح یا احمد علی کا ترجمہ پڑھتا ہوں تو شعر نہ صرف سمجھ میں آتے ہیں بلکہ یہ بھی ہوتا ہے کہ شرح یا ترجمہ سے بعض اوقات ان مفاہیم تک بھی میری رسائی ہوجاتی ہے جو میرے خیال میں گیان چند جین یا احمد علی کے برآمد کردہ مفاہیم سے مختلف اور میری نظر میں بہتر ہوتے ہیں۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ اس طول کلامی کو وہیں ختم کرنا بہتر ہوگا جہاں سے رچرڈس نے شروع کیا تھا۔

> ''وہ کون سی شے ہے جو کسی نظم کو پڑھنے کے تجربے کو قیمتی بناتی ہے؟ یہ تجربہ کسی اور تجربے سے کیوں کر بہتر ہے؟ ایک تصویر کو دوسری پر کیوں ترجیح دی جائے؟ موسیقی کو ہم کن طریقوں سے سنیں کہ قیمتی ترین لمحات حاصل کرسکیں؟ فن پاروں کے بارے میں ایک رائے دوسری رائے سے اتنی اچھی (یعنی صحیح) کیوں نہیں ہوتی؟ یہ ہیں وہ بنیادی سوالات جن کے جوابات تنقید کو دینا ہوتے ہیں، ساتھ ہی ساتھ ان ابتدائی سوالوں کے بھی جواب درکار ہوتے ہیں تاکہ ہم اوپر کے سوالوں تک پہنچ سکیں۔ ایک تصویر، ایک نظم، موسیقی کا ایک ٹکڑا کیا ہوتا ہے؟ مختلف تجربات کے درمیان موازنہ کس طرح ہوسکتا ہے؟ قدر کسے کہتے ہیں؟''

آپ کے غور وفکر کی راہ آسان کرنے کے لیے یہ اشارہ کرتا چلوں کہ رچرڈس نے فن پارے میں قدر (value) کے معاملے کو حل کرنے میں بڑی غلطیاں کیں، اور یہ کہ اس کا جملہ ہے What is a Poem? اس کے دو معنی ہیں، ایک تو وہی جو میں نے اوپر ترجمے میں بیان کیے اور دوسرے یہ کہ ''وہ کیا چیز ہے جسے نظم کہتے ہیں؟''

○

(ماہنامہ 'شب خون' نومبر دسمبر جنوری 79-1978)

تنقید — نظریہ اور عمل[1]

نقد ادب کے اصول کیا ہیں؟ تنقید سے کیا مراد ہے؟ ایسے سوالوں کا جواب دینے سے پہلے اس پر غور کرنے کی کوشش کرنا چاہیے کہ ادب کیا ہے؟ کیونکہ جیسے ہی ادب کے متعلق گفتگو شروع ہوگی، تنقید کے اصول خود بخود سامنے آجائیں گے۔ ادب اور تنقید کا تعلق اتنا گہرا اور ہمہ گیر ہے کہ انھیں بالکل دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنا درست نہ ہوگا۔ یوں عام طور پر سمجھنے کے لیے ادب اور نظریۂ ادب میں فرق ہے لیکن ادب کے تخلیقی عمل ہی میں تنقیدی عمل کی نمود بھی ہوجاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہوکر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ تخلیقی ادب پیدا کرنے والا اپنے جذبات، خیالات اور تجربات کو ترتیب دے کر خاص اسلوب اور لطافت کے ساتھ پیش کرتا ہے لیکن اس کی وہ تنقیدی صلاحیت جسے وہ ابتداءً اپنے خیالات کی تہذیب اور تنظیم میں صرف کرتا ہے، بعض نفسیاتی اثرات اور وفور جذبات کی وجہ سے کافی نہیں ہوتی. پھر بھی یہ صلاحیت جتنی قوی ہوگی تخلیقی کارنامہ اسی قدر اعلیٰ اور بے داغ ہوگا۔ اس طرح درحقیقت ادب اور نظریۂ ادب میں تضاد نہیں ہے۔ ادیب اور نقاد دونوں ادراکِ حقیقت کے مختلف طریقے استعمال کرتے ہیں لیکن خاص طرح کی سماجی بندشوں میں جکڑے ہوئے ہونے کی وجہ سے زندگی سے مختلف نتائج نہیں نکال سکتے۔ جہاں یہ صورت رونما ہوتی ہے وہاں ادیب اور نقاد کے تصورِ ادب میں اختلاف رائے ہوتا ہے۔

ایک حیثیت سے ادب اور تنقید کا تعلق نظریہ اور عمل کے تعلق کی نوعیت رکھتا ہے۔ ادبی مطالعہ میں اس وقت تک یہ پہلو نظرانداز کیا جاتا رہا ہے۔ اس تفریق کی وجہ سے بعض اوقات بالکل غلط نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ آرٹ اور سائنس، جذبہ اور عقل، جنون اور

1۔ مجموعہ میں پہلے اس کا عنوان تھا 'تنقید اور عملی تنقید'۔

حکمت کی مسلسل تفریق نے انسانی خیال کے اُن نقوش کو جنھیں شعر و ادب کہا گیا ہے اس کسوٹی سے دور رکھا اور اگر کبھی کسی نقاد نے اس کی کوشش کی تو اس کو اس ادبی جرم پر نشانہ ملامت بنایا گیا۔ بہر حال اس میں شک نہیں کہ ادب اور شعر کی دنیا انسانی تجربے سے ماورا کوئی وجود نہیں رکھتی۔ اس لیے وہ نازک، لطیف، خوبصورت، پیچیدہ اور تخئیلی ہونے کے باوجود انسانی تخلیق ہی رہتی ہے اور اگر وہ عام صداقتوں پر مبنی ہے تو دوسرے انسانوں کے تجربات اور محسوسات کی دسترس سے باہر نہیں ہو سکتی۔ یہی وہ بنیاد ہے جس کی وجہ سے ادب اور تنقید میں اصل رشتہ قائم ہوتا ہے۔ یہ رشتہ تضاد کا ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ جس طرح ادب زندگی کی سمت کو سمجھے بغیر اچھا ادب نہیں بن سکتا اسی طرح تنقید اچھے ادب کو پیش نظر رکھے بغیر چند اصولوں کا مجموعہ نہیں بن سکتی۔ تنقید کے اصول ادب ہی کے اندر سے وضع کیے گئے ہیں اگر وہ باہر سے ادب پر لادے جائیں تو انھیں تنقید نہیں کہا جا سکتا۔ ادب اگر کوئی ایسی راہ اختیار کرے جو انسانی تجربہ اور فہم کی حدوں سے باہر ہو اور کسی ایسے اصول کا پابند ہی نہ ہو جسے عمل کی ترازو پر تولا جا سکے تو اسے ادب نہیں کہا جا سکتا۔ سائنس، فلسفہ اور مظاہر زندگی میں نظریہ اور عمل کے تعلق کا یہی مطلب ہے کہ نتائج اپنے دعووں سے بے نیاز نہ ہوں۔ یہاں ترازو پر تولنے اور عقل میں آنے کا تذکرہ جس طرح کیا گیا ہے اس سے یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ یہ تعلق محض ایک میکانکی شکل میں نمایاں ہوگا، ایسا نہیں ہے۔ متحرک زندگی میں — ادب جس کا آئینہ ہے — یہ تعلق میکانکی ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ طبقاتی سماج میں طبقات کی آویزش اور طریقہ پیداوار کی تبدیلیوں کی وجہ سے انسانی اعمال کے دائرے بدلتے رہیں گے اور نظریات میں ترمیمیں ہوتی رہیں گی۔ ان باتوں کے سمجھنے کے لیے کسی خاص طرح کے علم کی ضرورت نہیں ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں ان کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ ناقابلِ تغیر مطلق نظریوں کا فلسفہ ہمیشہ اس سماج یا سماج کے اس طبقہ میں مقبول رہا ہے جو سماجی تغیرات کو یا تو تسلیم نہیں کرتا یا تسلیم کرنا نہیں چاہتا۔

تجربہ خود عمل کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا اور یہ عمل انفرادی نہیں سماجی شکل رکھتا ہے، ایسا ہی تجربہ انسانی علم کا جز بنتا ہے، اسی سے شعور میں ادراکِ حقیقت کے نقش و نگار بنتے ہیں اور یہی ادیب اور شاعر کے جذبات سے مملو ہو کر ادب اور شعر کے پیکر میں ڈھلتے ہیں۔ اس لیے حصولِ علم کا جو منبع ادب کے لیے ہے وہی نقاد و ادب کے لیے بھی ہے۔ پھر یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ تجربے یا حقائق انسان کی قوت ممیزہ کے دائرے سے گزر کر ہی اس کے علم کا جزو بنتے ہیں، اسی وجہ سے

حقیقت کا کوئی مطلق تصور نہیں ہوسکتا۔ وہ تصور ہمیشہ حقیقت کے اظہار کرنے والے کے سماجی یا طبقاتی شعور کا عکس بن کر سامنے آئے گا۔ یہ بحث اس سلسلہ میں کی گئی کہ اگر ادیب اور نقاد دونوں حقائق سے بحث کرتے ہیں تو گو اظہار حقیقت کے طریقے مختلف ہوں گے لیکن ان سے حقیقتیں نہیں بدلیں گی۔ اسی لیے نظریہ اور عمل کے تعلق کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ جن حوالوں کی مدد سے انسان نظریاتی حقائق تک پہنچتا ہے وہ بھی سماجی عمل ہی کے ذریعہ حاصل ہوتے ہیں اور کارآمد بنتے ہیں۔ ان کی طاقت میں عمل ہی کے ذریعہ سے اضافہ ہوتا ہے موسیقی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت تقریباً ہر نارمل انسان میں ہوتی ہے لیکن فیاض خاں کے کمال فن سے کیف حاصل کرنے کے لے موسیقی کے فن کو سمجھنے کی ضرورت ہوگی اور جس نے جس قدر زیادہ اسے سمجھنے کی کوشش کی ہوگی اسی قدر زیادہ وہ اس کے متعلق معقول رائے دے سکے گا۔ انسانی حواس کا ارتقا خود سماجی ارتقا کا پابند ہے یعنی شعور کی سطح عمل کے ذریعہ سے بلند کی جاسکتی ہے۔ وہ ادیب ہو یا نقاد سماجی حقائق کو سمجھے بغیر ذمہ داری کے ساتھ ان کی ترجمانی کا دعویٰ نہیں کرسکتا۔ علمی اور حکیمانہ نقطۂ نظر سے وہی حقیقت حقیقت ہے جس میں نظریہ اور عمل کی تفریق ختم ہوتی جاتی ہے اور دونوں ایک حقیقت کے دو رخ بن جاتے ہیں۔ ایسی حقیقت اگر ادیب کی نگاہ سے اوجھل ہو تو اس کا ادب ناقص ہوگا اور اگر نقاد اس کے علاوہ ادیب سے کسی اور چیز کا مطالبہ کرے تو اس کی تنقید ناقص ہوگی۔

اگر ایسا ہے تو پھر ادیب اور نقاد ایک دوسرے کے دل کی بات کیوں نہیں سمجھتے؟ کیا محض طرز اظہار، احساس حسن اور انداز بیان کے سمجھنے یا نہ سمجھنے کا جھگڑا ہے یا ادراکِ حقیقت ہی کے متعلق اختلاف ہے جو دونوں میں اختلافات کی خلیج بڑھاتا ہے؟ اگر سارے اہم تخلیقی اور تنقیدی ادب کو بہ غور دیکھا جائے تو ادیب اور نقاد میں طرزِ اظہار اور مواد دونوں کے متعلق اختلافات ملیں گے لیکن اہم اختلافات زیادہ تر اس حقیقت سے متعلق ہوں گے جس کا اظہار کیا گیا ہے۔ ہاں اس نقاد سے یقیناً ادیب اور شاعر کو ناخوش ہونے کا حق حاصل ہے جو بغیر سوچے سمجھے یا محض اپنی انفرادی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کی بنا پر عام انسانی تجربات اور محسوسات کو نظرانداز کرکے شعر و ادب کے متعلق رائے دیتا ہے۔ ایسے ہی نقادوں کے خلاف ہمیشہ شاعروں اور ادیبوں نے آواز بلند کی ہے لیکن صورت حال اگر اس کے برعکس ہو تو نقاد کو بھی فن کار سے اختلاف کا حق حاصل ہوتا ہے۔ جہاں ادراکِ حقیقت اور حسنِ اظہار میں ہم آہنگی ہوگی وہاں

ادیب اور نقاد کا اختلاف ختم ہو جائے گا یا اگر ہو گا بھی تو بہت معمولی ہو گا۔ پھر بھی یہ مطالعہ کی چیز ہے کہ ادیب اور نقاد کے اختلافات کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ چیخوف نے کہا ہے کہ نقاد وہ مکھی ہے جو گھوڑے کو ہل چلانے سے روکتی ہے۔ ٹینی سن نے اسے ادبیات کے گیسوؤں میں جوؤں سے تشبیہ دی ہے۔ فلابیر نے تنقید کو ادب کے جسم پر کوڑھ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ تو بڑے بڑے فنکار ہیں، چھوٹے سے چھوٹا ادیب اور شاعر بھی نقاد کو گالیاں دے لیتا ہے اس لیے اس اختلاف کی بنیاد کو سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے لیکن اس کو محض معمولی نفسیاتی یا طبعی اختلافات تک محدود رکھنا اس مسئلہ کی اہمیت کو کم کرنا ہو گا۔

تنقید، شعر و ادب کی کی جاتی ہے اس لیے ادب کے بارے میں پھر وہی سوال پوچھنا پڑتا ہے کہ ادب کیا ہے؟ اور اسی سے یہ جواب نکلے گا کہ تنقید کیا ہے۔ اگر ہم فن اور ادب کے عام تصور کو پیش نظر رکھیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ادب لکھنے والے کے شعور اور خیالات کا وہ اظہار ہے جسے وہ سماج کے دوسرے افراد تک پہنچانے کے لیے ایسے ذرائع سے نمایاں کرتا ہے جسے وہ سمجھ سکیں اور اس سے لطف حاصل کر سکیں یا کم سے کم سمجھنے کی کوشش کریں۔ اگر فن اور ادب کی یہ نوعیت نہ ہوئی اور اس سے محض وہ اظہار مراد لیا گیا جو فنکار کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور سماجی اظہار کا محتاج نہیں رہتا تو پھر تنقید کا کوئی سوال ہی پیدا نہ ہو گا۔ کروچے اور اس کے ہم خیالوں نے فن کا یہی نظریہ پیش کیا ہے۔ ان کے نقطۂ نظر سے فن کی تکمیل خیال ہی میں ہو جاتی ہے اس کا کاغذ پر آنا یا الفاظ میں ظاہر ہونا ضروری نہیں۔ موجودہ دور کے مشہور شاعر، جوش ملیح آبادی نے تو اس سے بھی زیادہ نازک سوال پیش کر دیا ہے، کہتے ہیں:

دل میں جب اشعار کی ہوتی ہے بارش بے شمار
نطق پر بوندیں ٹپک پڑتی ہیں کچھ بے اختیار
ڈھال لیتی ہے جنھیں شاعر کی ترکیب ادب
ڈھل کے گو وہ گوہر غلطاں کا پاتی ہے لقب
اور ہوتی ہیں تجلی بخش تاج زرفشاں
پھر بھی وہ شاعر کی نظروں میں ہیں خالی سیپیاں
جن کے اسرار درخشاں روح کی محفل میں ہیں
سیپیاں ہیں نطق کی موجوں پہ موتی دل میں ہیں

شاعری کا خانماں ہے نطق کا لوٹا ہوا
اس کا شیشہ ہے زباں کی ٹھیس سے ٹوٹا ہوا
چھائے رہتے ہیں جو شاعر کے دلِ سرشار پر
ٹوٹ کر آتے ہیں وہ نغمے لبِ گفتار پر
جاگتے رہتے ہیں دل کی محفلِ خاموش میں
بند کرلیتے ہیں آنکھیں نطق کی آغوش میں
لوگ جن کی جاں گدازی سے ہیں دل پکڑے ہوئے
کھو کھلے نغمے ہیں وہ اوزان میں جکڑے ہوئے
جام میں آتے ہی اڑ جاتی ہے شاعر کی شراب
ٹوٹ جاتا ہے کنارے آتے آتے یہ حباب

شاعری وہ نہیں ہے جسے ہم سنتے اور پڑھتے ہیں بلکہ وہ ہے جو حرف وصوت سے ماوراء شاعر کے دل میں ہے تو شاعر اور دوسرے افراد یا نقاد میں کوئی ربط قائم ہی نہیں ہوسکتا کیونکہ کوئی شخص شاعر کے خیالات سے واقف ہی نہیں ہوسکتا لیکن عام زندگی میں اس رابطہ سے مفر ممکن نہیں ہے۔جس نے بھی کچھ لکھا ہے اور اُسے پڑھنے والے نے پڑھ لیا ہے، تنقید سے بچ نہیں سکتا چاہے اس تنقید کی نوعیت کچھ بھی ہو۔ جس طرح تخلیقی ادبی کارنامے سے مصنف کے تصورات کا پتہ چلتا ہے اسی طرح طریقۂ تنقید کے استعمال سے نقاد کے تصور زندگی اور فلسفہ حیات کا اندازہ بھی ہوتا ہے کیونکہ جس طرح نقاد ادب کو پرکھے گا، ادیب سے جس قسم کی اُمید لگائے گا، جس طرح کے مطالبے کرے گا، ادب اور زندگی میں جس نوع کا تعلق چاہے گا، وہی اس کے تصورات کی غمازی کرے گا۔

کیا سماج میں ادب کی کوئی جگہ ہے؟ کیا اس سے کوئی تہذیبی مقصد پورا ہوتا ہے؟ کیا ادیب اور شاعر سماج میں کوئی ذمہ دار جگہ رکھتے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو لکھنے والا زندگی کے مہتم بالشان سوالات کے متعلق کچھ نہ کچھ نظریے ضرور رکھتا ہوگا، اظہار کے مختلف طریقوں میں سے بعض کو بعض پر ترجیح دینا ہوگا، اظہار کے جو سانچے موجود ہوں گے ان میں سے ایک یا کئی کو منتخب کرنا ہوگا اور اگر ان کے علاوہ کوئی اور سانچہ تیار کرنا ہوگا تو اس کے وجوہ ہوں گے۔ اس طرح کسی پہلو سے دیکھا جائے کوئی ادیب ان ساری ادبی روایات اور ان تمام افکار و خیالات سے بے نیاز

نہیں ہوسکتا۔ جو اس کا طبقہ، اس کا سماج، اس کا شعور اور اس کا علم، سب مل کر اس کے لیے مہیا کرتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے ادب کی حیثیت سماجی اور طبقاتی ہو جاتی ہے اور تنقید کی ضرورت پڑتی ہے۔

ادب کے مقاصد کا تعین کرنے میں خود تنقید کے مقاصد کا تعین بھی ہو جاتا ہے اور دونوں کے مطالعہ سے عملی زندگی میں ادب کی سماجی نوعیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ نقاد جو ہر ادبی کارنامے پر سر دھنتا ہے، ہر ادیب اور شاعر کو پسند کرتا ہے، کسی نقطۂ نظر سے تعرض نہیں کرتا، بقول آسکر وائلڈ اس کا حال اس نیلام کرنے والے کا سا ہے جو ہر مال کی تعریف کرتا ہے۔ اپنے سماجی شعور کے ساتھ مخلص ہونے کے لیے نقاد کو ہر ادیب اور شاعر کا تجزیہ کرنا ہی پڑے گا۔ ورنہ وہ ادب کے میدان میں محض ایک طفیلی کی حیثیت اختیار کر لے گا اور اس کا کام یہ رہ جائے گا کہ وہ ہر ادیب کی ہاں میں ہاں ملا کر خوش ہونے اور فیصلہ یا رائے کی ذمہ داری سے بچ جائے۔ یہ بحث بہت طویل ہے لیکن مختصراً اس کا جائزہ لینا ضروری ہے کیونکہ اسی وقت تنقید کی اہمیت اور حقیقت، تنقید نگار کے منصب اور عملی تنقید کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا جا سکے گا۔

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ تنقید نگار کا کام ادب کے متعلق فیصلہ کن انداز میں رائے دینا نہیں ہے بلکہ ان کیفیات کو دہرا دینا ہے جو ادیب پر تخلیق کے وقت طاری ہوئی تھیں۔ اس گروہ کی نمائندگی کسی نہ کسی شکل میں وہ تمام نقاد کرتے ہیں جنھیں تاثر پسند کہا جاتا ہے لیکن اس کی سب سے زیادہ پر جوش حمایت اور دلچسپ وضاحت امریکہ کے ایک نقاد اسپنگارن نے کی ہے اور اپنے نقطۂ نظر کا نام 'تنقید جدید' اور 'تخلیقی تنقید' رکھا ہے۔ اردو میں بھی شعوری اور غیر شعوری طور پر اس نقطۂ نظر کے حامی اور ترجمان موجود ہیں۔ اس لیے اس پر نظر ڈالنا ضروری ہے۔ تاثری تنقید کا نظریہ مختصر لفظوں میں یہ ہے کہ ادب تاثر ہے اور اس کی تنقید بھی محض ان تاثرات کا مجموعہ ہے جو کسی تصنیف کے پڑھتے وقت پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ کوئی ضرورت نہیں کہ ان ادبی نتائج افکار کو سماجی اقدار کی روشنی میں پرکھا جائے۔ اسپنگارن نے انھیں ذرا اور فلسفیانہ انداز میں پیش کر کے اس کا نام تخلیقی تنقید رکھ دیا۔ یہیں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ شعور کا معیار بدلنے سے الفاظ کے معنی کس طرح بدل جاتے ہیں۔ تنقید کے لیے تخلیق کی صفت اس طرح استعمال کرنا خود تخلیق کے مفہوم کے متعلق الجھن پیدا کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کسی کتاب کو پڑھنا اور اس سے لطف حاصل کرنا ہی اصل تنقید ہے۔ اسی پر لطف اثر پذیری کو تنقید کہنا چاہیے۔ اس کی دلیل

یہ ہے کہ ایک کتاب پڑھ کر کوئی اس کے متعلق اس کے سوا اور کیا کہہ سکتا ہے کہ اس کا اس پر کیا اثر ہوا؟ گویا تنقید کا اصل کام ان کیفیات کی بازآفرینی ہے جو کسی شاعر یا ادیب پر گزری تھیں۔ اسی وجہ سے بعض نقاد کتابوں کی تشریح اور تفسیر ہی کو تنقید سمجھنے لگے ہیں۔ ظاہر ہے کہ تنقید اور تشریح میں کیفیات کی بازآفرینی بھی تو نہیں ہو سکتی کیونکہ کسی اور پر گزرے ہوئے اثرات کو پوری طرح اپنے اوپر طاری کرنا ناممکن ہے اس لیے کہ جذبات خاص قسم کے محرکات اور پیچیدہ حالات کے ماتحت پیدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے تنقید کا یہ نظریہ فیصلہ اور رائے زنی سے بچنے اور ادیب کو سماجی ذمہ داری سے بچانے کا ایک ذریعہ ہے، تنقید نہیں ہے۔

ایسی تنقید کو اسپنگارن نے تخلیقی کیوں کہا ہے یہ بھی بہت دلچسپ اور پرلطف بحث ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ اگر ہم لوگ تاثرات کے معاملہ میں حساس ہوں اور ان کا اظہار کرنے پر بھی قادر ہوں تو ہم میں سے ہر شخص ایک ایسی نئی کتاب کی تخلیق کرے گا جو اس کتاب کی جگہ لے لے گی جس کے مطالعہ سے ہم نے وہ تاثرات حاصل کیے تھے۔ فن کار کے متعلق اپنے تاثرات کا اظہار اسپنگارن کے خیال میں تخلیقی عمل ہے۔ وہ صاف صاف یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ ادب یا تنقید کا یہ کام نہیں ہے کہ وہ کسی اخلاقی یا سماجی مقصد کا اظہار کرے یا اُسے آگے بڑھائے۔ ان خیالات پر تفصیل سے تنقید کی جائے اور ان کے محرکات کا منبع تلاش کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ایسے نقاد امریکہ کی سیاسی طبقاتی کشمکش میں بظاہر غیر جانبدار رہنا چاہتے ہیں۔ اس طریقۂ تنقید سے منطقی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ادب میں موضوع اور مواد کی کوئی اہمیت نہیں، اچھے برے، صحیح غلط، جس تصور پر مصنف نے کتاب کی عمارت کھڑی کی ہے اسی پر نقاد کو یقین کر لینا چاہیے، ان تصورات کے اچھے برے، صحیح غلط ہونے سے بحث نہیں کرنا چاہیے۔ غیر جانبدار بننے کی ضرورت اسی لیے پڑتی ہے کہ ادیب اور نقاد دونوں طبقاتی کشمکش پر پردہ ڈال سکیں۔ صورت یہ ہے کہ جب پہلی جنگ عظیم کے دوران میں ساری دنیا میں سرمایہ اور محنت کی جنگ تیز ہوئی اور محنت کشوں نے روس میں اپنی حکومت قائم کر لی تو امریکہ میں ایسے ادیب، نقاد اور مفکر ابل پڑے جنھوں نے سرمایہ داری کے قلعہ کو محفوظ رکھنے کے لیے یہ رویہ اختیار کیا۔ اسپنگارن وغیرہ ادب کے معاملہ میں اس طرح غیر جانبدار رہ کر حاکم طبقہ کے ہاتھ مضبوط کرتے ہیں۔ ہر ملک کے ادیب اور نقاد جب حالات کو بہتر بنانے والی عوامی جدوجہد سے دور رہنا چاہتے ہیں تو یہی کرتے ہیں اور دھوکا دینے کے لیے یہ کہتے ہیں کہ ہم کسی طرف نہیں ہیں۔ ادیب اور نقاد کو جانب داری یا سماجی اور سیاسی اقدار

کی تبلیغ اور تلقین سے کیا واسطہ! لیکن ہر نگاہ دیکھ سکتی ہے کہ ان کا یہ رویہ منطقی طور پر کس کی حمایت کرتا اور کس کا طرفدار بن جاتا ہے۔

اسپنگارن اس بات پر بہت زور دیتا ہے کہ تنقید نگار کو خیالات کی صحت اور غلطی کی جانب توجہ کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ کام نقاد کا نہیں فلسفی کا ہے۔ یہاں بہت سے سوال پیدا ہوتے ہیں کیونکہ باشعور ادیب یا نقاد کا کسی مسئلہ کے متعلق کوئی رائے نہ رکھنا کس طرح ممکن ہے، یہ بات سمجھ میں نہیں آتی۔ اگر ادب اظہار ہے تو یقیناً کسی بات، خیال، تجربہ، مقصد یا خواہش کا اظہار ہوگا اور اگر پڑھنے والا بھی اپنا کوئی شعور رکھتا ہے تو وہ بھی ان باتوں، خیالوں اور خواہشوں کے متعلق کوئی رائے رکھتا ہوگا جس کا ادیب کی رائے سے متفق ہونا لازمی نہیں۔ ایسی حالت میں اسپنگارن کے خیال کے مطابق یا تو تنقید سے دست بردار ہونا پڑے گا یا اپنی رائے کو زبردستی دبا کر مصنف کی رائے سے متفق ہونا پڑے گا۔ یہ بات کہاں تک قابل عمل ہے یا ہوسکتی ہے، یہ بھی سوچنے کی بات ہے۔ پھر یہی سوال نہیں ہے، اصل سوال ایسی تنقید کی اہمیت اور افادیت کے متعلق پیدا ہوتا ہے جو تنقید کسی تاثر کے متعلق محض تاثر ہے اُس کی افادیت کیا ہوسکتی ہے! تخلیقی تنقید کا یہ نظریہ ایک بے حقیقت، کمزور اور ناکارہ فلسفہ پر مبنی ہے۔ اس میں افلاطون کے اس خیال کا زور بھی موجود نہیں ہے جس سے اس نے شاعری کو حقیقت کی نقل قرار دے کر غیر اہم ثابت کرنا چاہا تھا۔

اوپر کی سطروں میں جن باتوں کی طرف اشارے کیے گئے ہیں ان سے یہ حقیقت واضح ہوجائے گی کہ ادیب کوشش کے باوجود بے تعلق نہیں رہ سکتا کیونکہ اس کے شعور کی تشکیل اور ترتیب میں جن خارجی، مادی اور سماجی عناصر نے حصہ لیا ہے وہ اس کی بے تعلقی کی راہ میں حائل ہوں گے۔ ہاں ایک صورت ممکن ہے اور وہ یہ ہے کہ بعض حالات کے ماتحت کوئی شخص اپنی شعوری کوشش سے ان عناصر کا مقابلہ کر کے اپنے لیے نئے ذہنی سامان فراہم کرے اور اپنے خیالوں کو نئی طرح ترتیب دے لے۔ اگر یہ کوشش خلوص اور علم پر مبنی ہوئی تو شعور کی طبقاتی اور سماجی نوعیت بدل جائے گی، اس کی ایک سادہ مثال یہ ہے کہ متوسط طبقہ کا کوئی باشعور انسان اپنے طبقہ کے مفاد کے نقطۂ نظر سے عوام کا دشمن بھی ہوسکتا ہے اور سماجی حالات، طبقاتی تضاد اور محنت کش طبقہ کی فتح کے خیال سے اپنے طبقہ کی ثنویت اور دوعملی سے آزادی حاصل کر کے عوام کا دوست اور ساتھی بھی بن سکتا ہے۔ دونوں حالتوں میں شعور کی تشکیل دو طرح سے ہوتی ہے لیکن

دونوں حالتوں میں تاثر کے لیے خارجی اسباب اور ان کے داخلی نتائج کا موجود ہونا ضروری ہے۔ ادیب کا ذہن اچھائی برائی یا خیر وشر کے معاملہ میں غیر جانب دار نہیں رہ سکتا ہے، اپنے اصل خیالات اور مقاصد پر پردے ڈال سکتا ہے، عقائد کو منطقی اور فلسفیانہ شکلیں دے سکتا ہے، انداز بیان کی رنگینیوں سے سچ کو جھوٹ اور جھوٹ کو سچ بنا کر پیش کرسکتا ہے، متضاد تصورات میں بیچ کا راستہ تلاش کرنے کی کوشش کرسکتا ہے لیکن یہ نہیں کرسکتا کہ زندگی کے ہر مسئلے پر خاموش رہ جائے یا ایسی رائے دے کہ اس کے رجحان کا پتہ ہی نہ چل سکے۔ اگر کوئی ادیب یا نقاد ایسا سمجھتا ہے تو وہ یا تو خود فریبی کا شکار ہے یا دوسروں کو دھوکا دینا چاہتا ہے۔ جو بات ادیب کے لیے درست ہے وہی ایک باشعور نقاد کے لیے بھی ٹھیک ہوگی اگر چہ دونوں کے ذہنی عمل کی شکلیں مختلف ہوں گی۔

نقاد بھی غیر جانب دار نہیں رہ سکتا۔ اس کا منصب ہی یہ ہے کہ وہ ادیب کے محرکات تخلیق کا پتہ لگائے، ان سرچشموں کو تلاش کرے جہاں سے ادیب نے زندگی حاصل کی ہے، اس فلسفہ کو ڈھونڈھ نکالے جو ادیب کے خیالوں کو ایک مربوط شکل میں پیش کرنے کا ذریعہ بنا۔ اس طرح یقیناً ایک منزل میں تو نقاد کو بھی ادیب کے ساتھ ہر وادی و کہسار میں چلنا پڑے گا اور ہر صحرا کی خاک چھاننی ہوگی۔ لیکن اس کا کام یہیں ختم نہیں ہوجائے گا بلکہ آگے بڑھ کر وہ ادیب کے ذہنی سفر کا تجزیہ کرکے اس کے حقیقی خیالات اور معاشی تعلقات کا پتہ چلائے گا، ادیب کی جانب داری کا ذکر کرے گا اور ارتقائے تہذیب میں ادیب کے کارناموں کی جگہ متعین کرے گا۔ یہ سارے کام محض تشریح یا تاثر کے اظہار سے ممکن نہیں ہیں، ان کے لیے نقاد میں خود ایک تخلیقی قوت کی ضرورت ہے، جو تنقید کو بھی ادبی حیثیت عطا کردے، جس میں نقاد کے انداز نظر سے جان آجائے اور جو کسی ایک مصنف یا تصنیف کا تذکرہ ہونے کے باوجود انسان کے سماجی اور فلسفیانہ شعور میں اضافہ کا سبب بن جائے۔ ادب کی تخلیقی تنقید کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں نہیں ہوسکتا کہ نقاد بھی ادیب کے خیالات کی بنیاد کو ڈھونڈھ کر، اس کی ادبی کاوشوں پر اعلیٰ ادبی رنگ میں اظہار خیال کرے اور ادیب کے سماجی شعور کا جائزہ لے، فن کی نزاکتوں پر نگاہ ڈالے اور عام پڑھنے والوں کی رہنمائی کرے، اگر کوئی نقاد اس سے بچتا ہے تو وہ تنقید کا حق ادا نہیں کرتا۔

اس مضمون میں اصول تنقید اور تنقید کے ارتقا کے متعلق کچھ لکھنا نہیں، ان کے لیے راقم الحروف کے مضامین 'اصول نقد' اور 'ادبی تنقید' کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ یہاں ان کا ذکر ضمناً کیا گیا ہے۔

اگر چہ عملی تنقید پر نظر ڈالنے کے سلسلہ میں بعض خیالات کی تکرار ضرور ہوگئی ہے تاہم اس مسئلہ کے دوسرے پہلوؤں کی طرف قدم اٹھانے سے پہلے یہ کہنا ضروری ہے کہ تنقید کے اصول و نظریات میں ادب اور زندگی کا رشتہ، حقیقت اور تخیل، افادیت اور پروپیگنڈا، مواد اور ہیئت کا تعلق، حسن کا مفہوم، تنقید نگار کا نقطۂ نظر، ادب اور عوام، شعر و ادب میں زبان کی جگہ، اسلوب، فنی اصول اور روایاتِ فن چند اہم مباحث ہیں جن کے ضمن میں اور بہت سے معاشی، سماجی اور نفسیاتی پہلو آجائیں گے۔ اگر نقاد ان مسائل پر واضح رائے نہیں رکھتا اور اپنی رایوں کو کسی مخصوص فلسفۂ ادب سے منطقیانہ طور پر ہم آہنگ نہیں کرسکتا تو اسے عملی تنقید کے میدان میں قدم رکھنے کا حق حاصل نہیں ہے کیونکہ انھیں مسائل کے علم کو بنیاد بنا کر وہ کسی ادب پارے کا تجزیہ کرسکتا ہے، اس میں مواد اور موضوع کی صداقت اور فن کی خصوصیات کی جستجو کرسکتا ہے ورنہ وہ یا تو محض اپنے غیر تنقیدی تاثرات پیش کرسکے گا یا تشریح پر اکتفا کرنے پر مجبور ہوگا۔ مندرجہ بالا مسائل کے متعلق نقاد جس قسم کی رائے رکھتا ہوگا اسی کے مطابق اس کی عملی تنقید ہوگی یعنی اگر وہ سماجی حقیقت پسندی کو اپنے خیالات کی بنیاد بنائے گا تو وہ ادب میں اقدار کی جستجو کرے گا اور اگر اس کا نقطۂ خیال تاثراتی ہوگا تو اس سے مختلف چیزیں ڈھونڈنے کی کوشش کرے گا اور ہر قدم پر دونوں قسم کے نقادوں میں اختلاف رائے ہوگا، اس طرح ایک ہی ادب پارہ عملی تنقید کی بساط پر مختلف حیثیتیں اختیار کرے گا۔ ادبی نظریات کی بہت سی قسمیں ہوسکتی ہیں اس لیے عملی تنقید پر نگاہ رکھتے ہوئے نقاد کے نقطۂ نظر کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔

تنقید نگار اپنے اصولوں کو پیش نظر رکھ کر جس طرح ادب کا مطالعہ کرتے ہیں ان سب کا تذکرہ تو ناممکن ہے تاہم ہم دیکھتے ہیں کہ بعض نقاد ادب اور شاعری کو مخصوص قوموں کے مزاج، کردار، عادات و اطوار کی روشنی میں پرکھتے ہیں اور ادب کو ادیب کی قومی زندگی سے ہم آہنگ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ طریق کار نسل اور قوم کے غلط نظریات پر مبنی ہے اس لیے جو نتائج اس سے نکلیں گے وہ دلچسپ تو ہوسکتے ہیں لیکن ان کا صحیح ہونا ضروری نہیں۔ کچھ نقاد اصناف ادب اور ان کی حد بندیوں کو بے حد اہم قرار دیتے ہیں اور ان کی ساری کوشش اسی بات پر مرکوز رہتی ہے کہ کوئی مخصوص نظم یا کتاب کس صنف ادب میں رکھی جاسکتی ہے۔ ادب کو اصناف میں تقسیم کرنے کا کام سب سے پہلے ارسطو اور بعد میں ہورِس نے کیا۔ ارسطو، افلاطون کے نظریۂ نقل کو سامنے رکھ کر ادب کو تین بڑے حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ لیرک، ایپک اور ڈراما، یہ تقسیم بعد

میں نظم ونثر پر حاوی ہوگئی اور کسی نہ کسی شکل میں کلاسیکی ادب کے سارے پرستار اسی تقسیم کو تسلیم کرتے رہے۔ دوسری صنفیں اور قسمیں جو وجود میں آتی رہیں انھیں بنیادی قسموں کی قسمیں قرار دی گئیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی حدیں برابر ٹوٹتی رہی ہیں اور محض ساخت اور ہیئت کی بنیاد پر ادب کی قدر و قیمت اور شعر کی عظمت کا اندازہ لگانا بہت درست نہ ہوگا کیونکہ اس میں اصل توجہ ادب کے اصل اثر اور اس کی سماجی اہمیت سے ہٹ جاتی ہے فنی پہلوؤں پر غور کرتے ہوئے ساخت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا لیکن اسے ضرورت سے زیادہ اہمیت دینا تنقید سے بے تعلق کردے گا۔ کچھ نقاد تقابلی مطالعہ کو سب سے اچھا تنقیدی مطالعہ قرار دیتے ہیں، اور تقابلی مطالعہ کی بہت سی شکلیں ہوسکتی ہیں لیکن یہ یاد رکھنا چاہیے کہ تقابلی مطالعہ ہمیشہ ناقص ہوتا ہے کیونکہ تقابل کے تمام عناصر کو پیش نظر رکھنا تقریباً ناممکن ہے اور اگر ایک یا کئی اہم پہلو نظر انداز ہوتے ہیں تو نتائج بالکل غلط ہوسکتے ہیں۔ اسی طرح کچھ نقاد موضوعات کے اعتبار سے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں، کچھ سارے ادب کو کلاسیکی اور رومانی میں تقسیم کردیتے ہیں اور ہر شاعر اور ادیب کو اسی چوکھٹے میں بٹھانا ضروری سمجھتے ہیں، کچھ تحقیقی میلان رکھتے ہیں اور صرف لفظی مطالعہ کو اہم جانتے ہیں، ان کی ساری قوت اس پر صرف ہوتی ہے کہ مختلف نسخوں میں کسی خاص لفظ کی کیا کیا شکلیں ملتی ہیں۔ اس ضمن میں بہت سی کام کی باتیں بھی نکل آتی ہیں لیکن انھیں تنقید سے کوئی خاص واسطہ نہیں ہوتا کیونکہ اس میں ادب کے اندر پیش کی جانے والی سماجی اور طبقاتی کشمکش پر غور کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔

ان کے علاوہ بعض طریقوں نے غیر معمولی اہمیت حاصل کی اور اکثر نقادوں نے انھیں میں سے کسی ایک کو اپنا کر عملی تنقید میں اس سے کام لیا گو تھوڑے تھوڑے فرق کے ساتھ اس کی بہت سی قسمیں ہوسکتی ہیں لیکن ان میں سے تین نظریوں کا تذکرہ ضروری ہے۔ نقادوں کا ایک بہت بڑا گروہ ادب کے نفسیاتی مطالعہ کا قائل ہے۔ اس قسم کے مطالعہ کی کئی شکلیں ہیں۔ کئی اہم اور مشہور نقاد ادیب اور شاعر کی سوانح عمری کی روشنی میں اس کی تخلیقات کا مطالعہ کرنے ہی کو تنقید کہتے ہیں یعنی وہ ادب کو شخصیت کا اظہار سمجھتے ہیں اور کچھ نہیں۔ لیکن ہر ادب پارے کو اسی ترازو پر تولنا صحیح نتائج تک نہیں پہنچا سکتا۔ اس کے علاوہ نقطۂ نظر محدود ہوجاتا ہے اور ادبی روایات سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ تحلیل نفسی کے رسیا اس سے بھی آگے بڑھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ فن کی تخلیق شعور کا نہیں لاشعور کا نتیجہ ہے، ادیب اور شاعر کا قلم کسی اندرونی طاقت سے چلتا

ہے۔ جس طرح بچہ کھیل میں لگ جاتا ہے ویسے ہی فنکار اپنے فن میں غیر اختیاری طور پر مصروف ہوتا ہے، ادیب نارمل انسان ہو ہی نہیں سکتا، وہ اپنے احساس جرم کے لیے حفاظتی تدابیر ڈھونڈھتا ہے اور اس کا لاشعور اس کی تحریروں میں نمایاں ہوجاتا ہے۔ ان تجزیہ نفس والوں نے ادب کو عجیب معمہ بنا دیا ہے جس کا تعلق شعور سے ہے ہی نہیں۔ ظاہر ہے کہ نقاد لاشعور کی تلاش میں نہ جانے کہاں کہاں بھٹکے گا اور پھر بھی صحیح نتائج تک اس کی رسائی ہو سکے گی یا نہیں یہ کوئی نہیں بتا سکتا۔ پھر اگر اس سلسلہ میں نقاد کے لاشعور نے بھی کوئی راہ اختیار کر لی تو اس بھول بھلیاں سے باہر نکلنا ناممکن ہوجائے گا۔ ادبیات کا یہ مطالعہ بھی بہت کچھ غیر سماجی ہے اور ادیب کے شعوری مقصد کو نظر انداز کر کے ادب اور ادیب کی سماجی اور تہذیبی اہمیت کا انکار کرتا ہے۔

نفسیاتی مطالعہ کے کئی پہلو اور ہیں جیسے کسی مصنف کا نفسیاتی مطالعہ، اس کے تخلیقی عمل کا مطالعہ، تصنیف کے کرداروں یا موضوع کا مطالعہ، تصنیف کا جو اثر پڑھنے والوا ، پر پڑے گا اس کا نفسیاتی مطالعہ، سبھی باتیں نفسیاتی مطالعہ میں شامل ہیں اور نقاد ان میں سے ایک یا کئی پہلوؤں کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ نفسیات کے جتنے نظریے ہیں اتنے ہی ادبی نظریے بھی نظر آتے ہیں۔ کوئی ادیب کو جنسی بیماری کا شکار کہتا ہے جس کی بیماری جسمانی نہیں ذہنی ہے، کوئی احساس کمتری اور برتری میں مبتلا دیکھتا ہے، کوئی ایذا پرست اور ایذا دہندہ میں تقسیم کرتا ہے، کوئی غیر متوازن نراجیت پسند اور تفریح پسند ہیں۔ پھر ان کے اندر بھی چھوٹی چھوٹی قسمیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا ہم نفسیات کی مدد سے کسی ادبی کارنامے کی قدر و قیمت اور عظمت کا بھی اندازہ لگا سکتے ہیں؟

نقادوں کا ایک اور گروہ ہے جو تاریخی پہلوؤں کو پیش نظر رکھتا ہے بعض جرمن نقادوں نے اس تصور کو ایک حد تک پہنچا دیا اور 'روح عصر' ہی کو سب کچھ قرار دیا۔ کبھی کبھی اس نقطۂ نظر سے دیکھنے والے ادبی کارناموں کا اچھا تجزیہ کر لیتے ہیں لیکن یہ نقطۂ نظر خود تاریخی حقائق کا تجزیہ کرنے میں ناکام رہتا ہے اور سماجی ارتقاء کے بنیادی اصولوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ اس سے زیادہ سائنٹنک نقطۂ نظر وہ ہے جو ادب کو زندگی کے معاشی، معاشرتی اور طبقاتی روابط کے ساتھ متحرک اور تغیر پذیر دیکھتا ہے۔ یہ ایک ہمہ گیر نقطۂ نظر ہے اور ادبی مطالعہ کے کسی اہم پہلو کو نظر انداز نہیں کرتا گو اس پہلو کو پیش نظر رکھنے والے تمام نقاد یکساں بصیرت نہیں رکھتے بعض محض تجزیہ پر اکتفا کرتے ہیں، بعض ادب اور معاشی ارتقاء کو میکانکی طور پر ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں، بعض تاریخی جبریت کو پیش نظر رکھ کر ادیب کو اس کی سماجی ذمہ داری سے معذور

قرار دیتے ہیں، بعض ادیب سے یہ امید رکھتے ہیں کہ وہ ماحولیت کے جبر کو توڑ کر بہتر زندگی کی جانب رہنمائی کر سکتا ہے اور اسے ایسا کرنا چاہیے۔ نقاطِ نظر کے یہ نازک فرق بڑی اہمیت رکھتے ہیں کیونکہ انھیں سے سماج اور زندگی میں ادب کی اصلی جگہ متعین ہوتی ہے اور ادب ارتقاء تہذیب اور جہد حیات میں ایک مضبوط مگر نازک اور پراثر آلہ بنتا ہے۔ ادب کی یہ حیثیت کہ اس میں سماجی حقائق اپنی طبقاتی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں اور ادیب کے سماجی رجحان کا پتہ اس کے خیالات سے چلتا ہے، ادیب زندگی کی کشمکش میں شریک ہو کر اسے بہتر بنانے کی راہ بتا سکتا ہے، اشتراکی حقیقت نگاری اور مارکسی تنقید میں سب سے زیادہ نمایاں شکل میں ملتی ہے۔ جو نقاد اس نظریہ تنقید کو اپناتے ہیں وہ روح عصر، سماجی نفسیات، عمرانیات یعنی ان تمام باتوں پر نگاہ رکھتے ہیں جو طبقاتی سماج میں پیداوار کی معاشی بنیادوں کے اوپر فکری اور نفسیاتی حیثیت سے وجود میں آتی ہیں۔ تعبیر ادب کے اس مادّی نظریے پر عام طور سے یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس پر عمل کرنے والے ادب میں ادبیت کے بجائے فلسفہ، تاریخ، معاشیات اور دوسرے عناصر کی جستجو کرتے ہیں، یہ درست نہیں ہے کیونکہ ادب محض چند فنی خصوصیات کا مجموعہ نہیں ہے، اس سے زیادہ ہے۔ پھر فنی خصوصیات خود تاریخی حالات اور سماجی ارتقاء سے وجود میں آتی ہیں۔ اس وقت تک عملی تنقید کا یہی طریقہ سب سے زیادہ کارآمد ثابت ہوا ہے کیونکہ اس میں خارجی اور داخلی کوئی پہلو چھوٹنے نہیں پاتا لیکن زور انھیں باتوں پر زیادہ دیا جاتا ہے جو ادیب کے شعور (سماجی اور فنی دونوں) سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ نظریہ نہ تو جمالیاتی پہلوؤں کو نظرانداز کرتا ہے نہ ادب کو عمرانیات اور سیاسیات کا بدل قرار دیتا ہے۔

عملی تنقید کے سلسلے میں یہ سوال بھی برابر پیدا ہوتا ہے کہ کیا شعر و ادب کے اندر فلسفہ کا ہونا ضروری ہے؟ کیا ادب میں عظمت فلسفہ سے پیدا ہوتی ہے اور کیا شاعر کے پاس کسی مکمل اور منظم فلسفۂ حیات کا ہونا لازمی ہے؟ اس میں شک نہیں کہ فلسفہ اور ادب دو مختلف مظاہر حقیقت میں جن کی سرحدیں کئی مقامات پر مل جاتی ہیں مگر ان میں کوئی دشمنی نہیں ہے۔ بہت سے ایسے شاعر اور ادیب ملتے ہیں جن کے مطالعہ کے لیے فلسفہ کا علم ضروری ہے، بعض اوقات ادب تاریخی افکار میں ایک دستاویز کی حیثیت سے کام میں لایا جا سکتا ہے کیونکہ ادیب اور شاعر محض فلسفہ سے متاثر ہی نہیں ہوتے رہے ہیں بلکہ انھیں اپناتے بھی رہے ہیں، پھر بھی یہ مسئلہ بہت بحث طلب ہے۔ ایک نقاد نے تو یہاں تک کہا ہے کہ شاعری میں جس فلسفہ کا ذکر ہوتا ہے وہ غلط

اور پیش پا افتادہ ہوتا ہے، سولہ سال سے زیادہ عمر کا انسان اس سے لطف اندوز ہو ہی نہیں سکتا۔ جو شاعری فلسفیانہ معلوم ہوتی ہے اس کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ محض معمولی اخلاقی نکات ہیں۔ ایلیٹ نے بھی کہا ہے کہ حقیقی تفکر نہ تو شیکسپیئر کے یہاں ہے نہ ڈانٹے کے یہاں۔ ان خیالوں کے برعکس بھی خیالات ملتے ہیں۔ آرنلڈ نے ایک موقع پر شاعری کو فلسفہ اور مذہب سے بلندتر حقیقت کا حامل کہا ہے۔ تقریباً یہی خیال ایک جگہ افلاطون کے یہاں اور ماضی قریب میں ڈاکٹر اقبال کے یہاں ملتا ہے۔ اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ شعروادب میں افکار وخیالات جگہ پاتے ہیں اور خاص قسم کی فنی لطافت کے ساتھ لیکن اس بحث سے کچھ نتائج اُسی وقت نکل سکتے ہیں جب ہم فلسفہ کا عملی مفہوم متعین کرلیں۔ فلسفہ اور فلسفیانہ خیالات کے فرق کو سمجھ لیں فلسفی اور ادیب کے ادراک حقیقت کے طریقوں پر غور کرلیں۔ لیکن یہ ساری بحث بہت طویل شکل اختیار کر سکتی ہے، مختصراً ہم یوں سمجھ سکتے ہیں کہ ایک اعلیٰ درجے کے ادیب اور شاعر کے پاس کوئی نہ کوئی خیال ضرور ہوتا ہے اور وہ اپنے افکار وخیالات پیش کرتے ہوئے اس کا خیال ضرور رکھتا ہے کہ اس کے بیانات میں تضاد نہ ہو اور اس کے پیش کردہ حقائق ایک دوسرے کی نفی نہ کریں اور اگر اس کے پاس کچھ کہنے کو ہے تو وہ ایک منطقی تسلسل کے ساتھ پیش کیا جائے۔ معمولی جذباتی باتوں کا ذکر نہیں، اہم حقائق کے معاملہ میں کوئی گہری نظر رکھنے والا باشعور ادیب بے عنوانی کو پسند نہیں کر سکتا، پھر اگر کسی ادیب کے خیالات تاریخ کے مادی تجزیہ اور سماجی حقائق پر مبنی ہوں گے تو وہاں ایسی غلطی کا امکان کم ہوگا اور افکار میں خود ایک طرح کا فلسفیانہ تسلسل پیدا ہوجائے گا لیکن وہ فلسفہ کا بدل کسی حالت میں بھی قرار نہ پائے گا۔ نظم یا کسی اور ادب پارے کو منظوم فلسفہ کہنا درست نہیں۔ پھر یہ بھی کہنا کہ فلسفیانہ گہرائی ادب میں عظمت نہیں پیدا کرتی، ہٹ دھرمی ہے۔ فلسفہ ادیب کے شعور کا جزو اور عملی زندگی کی صداقتوں کا نقیب بن کر ادب میں جگہ پاتا ہے اور چونکہ فلسفہ بھی ادب کی طرح معاشی بنیادوں ہی کے اوپر وجود میں آتا ہے اس لیے دونوں میں ایک ہی قسم کے حقائق کا دو طریقوں سے ظاہر ہونا بالکل قرین قیاس ہے۔ حقائق کے اظہار کے طریقوں کو دیکھتے ہوئے بعض اوقات ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کی تنقید میں بھی یکسانی یا اختلاف کا اظہار پایا جاتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ فنی حیثیت سے رقص، موسیقی، مصوری، سنگ تراشی اور شاعری پر رائے دیتے ہوئے مختلف باتوں پر زور دینے کی ضرورت پیش آئے گی کیونکہ ہرفن کے ارتقاء کی تاریخ مختلف ہے۔ خود ادب کے مختلف صنف کے مطالعہ

میں ان اختلافات کو پیش نظر رکھنا ہوگا کیونکہ ہر صنف کے فنی مطالبات مختلف ہوتے ہیں لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکل سکتا کہ نظریہ تنقید بھی ہر جگہ بدل جائے گا کیونکہ تنقید تو حقائق کے جانچنے کے اصولوں پر مبنی ہے، اس میں حقائق کی ظاہری شکل کے لحاظ سے ضروری ترمیم کرنے کی ضرورت پیش آئے گی اور بس۔ زبان کے استعمال، صنائع و بدائع، معانی و بیان، تلمیحات، محاکاتی حسن، واقعہ نگاری وغیرہ کے متعلق ہر صنف ادب کے لحاظ سے رائے قائم کی جائے گی کیونکہ ان سب کا استعمال ہر نظم اور ہر ادب پارے میں یکساں طور پر نہیں ہوتا۔

عملی تنقید نظریات تنقید کا استعمال ہے، شعر و ادب کے نمونوں کو جانچنے کے لیے۔ یہ نظریے شعر و ادب کے جانچنے اور پرکھنے ہی کے دوران میں پیدا ہوئے ہیں اور کہیں سے بن کر نہیں آرہے ہیں۔ اس لیے تخلیق اور تنقید میں بہت زیادہ فرق کرنا مناسب نہیں ہے۔ ادبی جائزہ ادیب کو اپنی کاوشوں کے سمجھنے میں مدد دیتا ہے اور ادب کے حسن کو دوبالا کرتا ہے۔ اس مختصر مضمون میں نظریاتی اور عملی دونوں پہلوؤں کو مکمل طور پر پیش کرنا ممکن نہیں ہے تاہم اس میں بعض ایسے ضروری اشارے ضرور آگئے ہیں جن کی مدد سے ہم اس اجمال کی تفصیل تیار کرسکتے ہیں۔

O

(تنقیدی نظریات (جلد اوّل)، مرتبہ: سید احتشام حسین، سنہ اشاعت بار پنجم: جنوری 1966، ناشر: ادارۂ فروغ اردو امین آباد پارک، لکھنؤ)

ادبی تنقید کی نظریاتی بنیادیں

ادبی تنقید، شعروادب کی پرکھ اوراس کی اہمیت اور قدر و قیمت کو سمجھنے اور سمجھانے کا نام ہے۔ تنقید کے دائرۂ کار میں تعریف و تحسین بھی شامل ہے اور فن پارے کے نقائص کی نشاندہی بھی۔ اسی باعث تنقید کا عمل توازن، غیر جانب داری اور معروضیت کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ لیکن نظریاتی تنقید اوراس کے اطلاقی پہلو کے پس منظر میں سب سے پہلے یہ بات سمجھنی ضروری ہے کہ تنقیدی نظریے کا کوئی بھی عملی اطلاق، نظریے اور اطلاق کی مکمل ہم آہنگی کے بغیر ممکن نہیں۔ کسی نظریے، نقطۂ نظر اور نظامِ فکر کے بغیر اطلاقی تنقید ہوا میں معلق ہو کر رہ جاتی ہے۔ اسی طرح اگر صرف تنقیدی نظریات اور تخلیق کے محرکات کے بارے میں محض نظری اور تصوراتی گفتگو کا سلسلہ دراز ہوتا رہے تو اسے محض ذہنی ریاضت یا دانشورانہ جگالی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ادب کی ماہیت اور ادبی اظہار سے متعلق مسائل سے واقفیت کے بغیر بھی ایک عام انسان شعروادب کی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا ردعمل ظاہر کرسکتا ہے اور اکثر کرتا رہتا ہے مگر وہ اپنی پسند یا ناپسندیدگی کے اسباب کی وضاحت سے قاصر رہتا ہے۔ ادبی تربیت کے نتیجے میں ادب کی ماہیئت کا علم بھی ہوتا ہے اور اپنی پسند و ناپسند کو تعقل و استدلال کی سطح پر لاکر پیش کرنے کا سلیقہ بھی حاصل ہوتا ہے۔ تاہم ایک عام سماجی سوجھ بوجھ اور ادبی تربیت کے مابین یہ فرق سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے کہ شعروادب کی روایت کے زیرِاثر نشوونما پانے والا ذہن پہلے تو ادبی قدر کی اہمیت سے واقف ہوجاتا ہے اور ادبی قدر کا یہی شعور اسے دو اور چیزوں کے احساس سے دوچار کرتا ہے۔ پہلی چیز تو یہ کہ ادب اور غیر ادب میں فرق کیوں کر قائم کیا جاسکتا ہے اور ہر زمانے کے ادب میں ایسی کیا باتیں مشترک ہوتی ہیں جو ادب پارے کو عام سماجی اظہار یا صحافیانہ تحریر وغیرہ سے بلند کردیتی ہیں اور پھر یہ کہ ان ہی ادبی اقدار کی بدولت ایک عہد کا ادب دوسرے عہد کے

لیے اور ایک جگہ کا ادب دوسری جگہ کے لیے بامعنی بنا رہتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کی معنویت نت نئی تبدیلیوں سے دوچار ہونے کے باوجود، برقرار رہتی ہے۔ تنقید کے معاملے میں دوسری اہم چیز وہ نظریات اور تصورات ہیں جو ادب کی تخلیق، ادب اور غیر ادب کے امتیازات اور ادب کی معنویت کے لیے فکری بنیادوں کا رول ادا کرتے ہیں۔ پھر یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ ان ہی نظریات کے حوالے سے زندگی، زندگی کے مظاہر اور انسانی علوم سے شعر و ادب کا رشتہ قائم ہوتا اور انسانی تجربے میں ادب بھی ایک بامعنی تجربہ قرار پاتا ہے۔

ادب پارہ چوں کہ ہوا میں تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ چوں کہ انسان کے سوچنے سمجھنے کا انداز شعر و ادب پر اثر انداز ہوتا ہے۔ چوں کہ انسان اور انسانی زندگی کے مسائل اور فکری رویے ادب کی تخلیق کا رخ متعین کرتے ہیں۔ اس۔ لیے انسانی فکر کے وہ بہت سے رجحانات جو بہ ظاہر ادبی نہیں ہوتے مگر ادب کو تخلیق کیے جانے کے محرکات ضرور بن جاتے ہیں۔ اس کی مثالیں ہر زبان اور ہر زمانے کے ادبی نظریات میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ قدیم مغربی تنقید کو دیکھیے تو پتہ چلتا ہے کہ افلاطون نے عینیت کی بنیاد پر نظریہ نقل یا نمائندگی کا نقطہ نظر (mimatic theory) ریاست اور مثالی سماجی نظام کی تشکیل کے پس منظر میں پیش کیا تھا۔ مثالی سماج کے مختلف پہلوؤں پر غور کرتے ہوئے اس نے ہر پیشہ اور فن سے وابستہ افراد کے کام کی نوعیت کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا اور شاعروں کے بارے میں یہ تصور پیش کیا تھا کہ چوں کہ وہ آسمان کی مثالی دنیا جسے اس کی زبان میں عین عالم قرار دیا جاسکتا تھا، اس کی نقل کی نقل کرتا ہے۔ یعنی ہماری دنیا میں جو کچھ ہے وہ اوپر کی مثالی دنیا کی نقل ہے اور شاعر اس دنیا کی اشیاء، انسان، اس کے اعمال یا اس کے جذبات و احساسات کی نقل کرتا ہے۔ اس لیے وہ دوسرے درجے کا نقال ٹھہرا۔ افلاطون کے خیال میں چوں کہ نقل کبھی بھی من و عن اصل کا بدل نہیں ہوسکتی، اس لیے شاعروں کو ایسے نقالوں کا نام دیا جاسکتا ہے جو عالم عین سے دو درجے دور رہتے ہیں۔ اس لیے اس نے تجویز رکھی کہ اس کی مثالی ریاست میں شاعروں کو رہنے کی اجازت نہیں دی جائے گی۔ ارسطو نے بھی افلاطون کی اس بات پر اضافے کے باوجود اس نقطہ نظر سے اتفاق کیا اور ایک نقال کی حسن کاری اور ہمہ جہتی کی بنیاد پر شاعری کو قابل احترام اور دیرپا چیز قرار دیا۔ تاہم ثابت تو یہی ہوا کہ قدیم ترین مغرب کے ۰ وہ پہلے اشخاص جو فن پارے یا شاعری کی ماہیت کا نظریہ پیش کررہے تھے۔ انھوں نے شعری عمل کی اہمیت یا عدم اہمیت پر ایک مربوط نظریے کے ذریعہ

بعض سوالات قائم کرنے کی کوشش کی۔ اسی طرح عربی تنقید کے ابتدائی آثار میں عربوں کی ثقافتی صورت حال کے پس منظر میں روایت، نسلی عظمت، یا شجاعت اور بہادری کے حوالے سے شعری نظریات مرتب ہونا شروع ہوئے۔ البتہ یہ ضرور ہوا کہ جب اموی دور کے اواخر اور عباسی دور کے اوائل میں ارسطو کی کتاب poetics کا ترجمہ 'بوطیقا' کے نام سے ہوگیا تو عربوں کے نظریہ شعر و ادب میں مغربی تصور کے شعر کے بعض پہلوؤں کی شمولیت ہونی شروع ہوئی۔ قدامہ ابن جعفر کا یہ قول کہ ''بہترین شعر وہ ہوتا ہے جو اکذب، یا سب سے زیادہ جھوٹ پر مبنی ہو۔'' اسلامی روایت میں صداقت کے تصور کی بالادستی کے باوجود اسلامی عرب کے نظریہ ادب میں غیر معمولی ہلچل پیدا کرنے والا ثابت ہوا۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ادبی اور شعری نظریات کی روایت خواہ وہ کسی بھی زبان کی ہو، اس میں داخلی اور خارجی عوامل تبدیلیاں بھی پیدا کرتے ہیں اور نئے عناصر کی شمولیت کو بھی راہ دیتے ہیں۔ پھر یہ کہ دو زبانوں، دو تہذیبوں اور دو ادبیات کا باہمی لین دین ان کے نظری اور فکری رجحانات میں تبدیلیاں تو پیدا کرتا ہی رہتا ہے نئے تصورات کی قبولیت کی راہ بھی ہموار کرتا رہتا ہے۔

اس پس منظر میں عالمی ادب کے نمائندہ رجحانات پر ایک نگاہ ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ کلاسیکیت ہو یا نو کلاسیکیت یا رومانیت ان کی جڑیں سماج اور تہذیب میں پیوست تھیں مگر وقت کے ساتھ ساتھ یہ رجحانات اس طرح شعر و ادب کے میلانات بن گئے گویا ان کا خمیر یہیں سے اٹھا تھا۔ اسی طرح مغربی ادب میں حقیقت پسندی، فطرت نگاری، وجودیت، اظہاریت، تاثریت یا علامت پسندی کے رویے پہلے علمی یا ثقافتی تصور کی صورت میں سامنے آئے اور رفتہ رفتہ ان کو اہم اور طاقت ور ادبی میلانات میں اس طرح تبدیل ہونے کا موقع ملا کہ ان رجحانات کی ثقافتی معنویت کے سیاق و سباق میں ہی ان کو ادبی نظریے کی حیثیت سے قبول بھی کیا گیا اور اطلاقی تنقید میں ان کی نظریاتی معنویت بھی مزید مستحکم ہوتی چلی گئی۔

ادبی تنقید کا نام لیا جائے تو بالعموم اس سے اطلاقی تنقید مراد لی جاتی ہے۔ یعنی کوئی ایسی تحریر جو ادبی متن کے مطالعہ، تفہیم، تجزیے، تقابل، تشریح اور تعبیر جیسے وسیلوں کو استعمال کرنے کے بعد ادب پارے کی جانچ پرکھ کرے یا زیادہ واضح انداز میں کہا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید تو دراصل وہ ہے جس کے وسیلے سے ادبی متن کے سمجھنے اور اس کی قدر و قیمت کو متعین کرنے کا فریضہ انجام دیا جاتا ہے۔ اس عمل میں تحسین کے ساتھ تنقیص کے مراحل بھی آتے

ہیں۔ مگر نہ تو تحسین بلا دلیل ہونا چاہیے اور نہ تنقیص بغیر کسی نقص کی نشاندہی کے۔ یعنی ہر مرحلے اور ہر فیصلے میں غیر جانب داری اور معروضیت، بنیادی شرط قرار پائے گی۔ تاہم اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ادبی تنقید کی اصطلاح بالعموم عملی اور اطلاقی تنقید کے معنی میں استعمال کی جاتی ہے، اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ تنقید کا کوئی بھی عمل اپنے پس منظر میں اصولی اور نظریاتی بنیادیں ضرور رکھتا ہے۔ اس بات کو عام فہم انداز میں اس طرح سمجھا جا سکتا ہے کہ اگر ہم کسی فن پارے میں شعری تدبیروں اور شاعرانہ صنعتوں کی نشان دہی کرنا چاہیں تو ان کا پس منظر یہ ہوگا کہ شاعرانہ ذہن کیوں کر اشیا میں مماثلتیں تلاش کر لیتا ہے؟ وہ کیسے مختلف حقائق کے اسباب وعلل میں تبدیلی یا حسن پیدا کر کے اپنے بیان میں لطف اور کشش پیدا کرتا ہے، یا یہ کہ رمز و کنایہ اور استعارے کا استعمال کیوں کر سامنے کے متعین معنوں کے ساتھ دوسرے معنوں کا امکان پیدا کر دیتا ہوں؟ ان باتوں میں اول الذکر پس منظر میں تشبیہ یا استعارہ پیدا ہوتا ہے، ثانی الذکر کے باعث حسن تعلیل کی صنعت عمل میں آتی ہے اور موخر الذکر پس منظر فن پارے کو زمان و مکان کی تبدیلی کے باجود بامعنی باقی رکھتا ہے۔ یہ تمام رویے شعری تنقید کے لیے نظری بنیادیں فراہم کرتے ہیں۔ یہی رویے جب اطلاقی سطح پر تنقیدی عمل سے مربوط ہو جاتے ہیں تو فکری یا نظریاتی سطح پر اس کے سرچشمے انسانی زندگی یا تہذیب وثقافت سے پھوٹے ہوئے محسوس ہونے لگتے ہیں۔

ان معروضات کو ادبی تحریکات یا میلانات کے حوالے سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جا سکتا ہے، اردو میں سرسید تحریک یا ترقی پسند تحریک، دونوں کی نظریاتی جڑیں اپنے اپنے زمانے کی سماجی صورت حال اور ثقافتی مظاہر میں پیوست تھیں۔ اگر سرسید کے عہد میں ادب پارے کی حقیقت پسندی اصلیت اور فطرت پسندی کو تنقیدی اعتبار سے اچھے ادب کی ضمانت قرار دیا گیا تاہم یہ نظریہ تو شعر وادب کے لیے بعد میں استعمال ہوا، اس نظریے کی داغ بیل زندگی کی حقیقت پسندی، توہم پرستی سے دوری اور سرسید کی فطرت پسندی میں پیوست تھی۔ اسی طرح ترقی پسند نظریۂ ادب نے اصلاً سماجی، اشتراکی یا طبقاتی نقطۂ نظر، اشتراکیت یا کمیونزم کے مقبول ہوتے ہوئے نظریات سے کسب فیض کیا۔ ان نظریات کو اول اول ادب کے لیے وضع نہیں کیا گیا تھا بلکہ ان کی اساس طبقوں میں منقسم سماج، زیردستوں کے استحصال اور اسی استحصالی صورت حال میں مساوات اور غیر طبقاتی معاشرت کے قیام کی تمنا نے مارکس یا اینگلز کے نقطۂ نظر یا اشتراکیت کے فکری نظام میں ڈھال کر منضبط کیا تھا۔ اس پس منظر میں ترقی پسند نظریۂ ادب

کی بعض ایسی باتوں پر بھی غور کیجیے جو آج قابل قبول نہیں لگتیں، تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا تعلق بھی ماضی میں کسی نہ کسی صورت میں اشتراکیت کے نقطۂ نظر سے ضرور قائم ہو جاتا تھا۔ مثال کے طور پر شروع کے زمانے میں ترقی پسند تنقید نے استعارہ سازی یا بالواسطہ اظہار سے اجتناب برتنے کی جو کوشش کی، اس کی نظری بنیاد سوائے اس کے اور کچھ نہ تھی کہ ادب کو عوامی زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے اور ادب کو عوام کے لیے لکھا جانا چاہیے، اس لیے اس میں راست بیان سے کام لینا چاہیے۔ چناں چہ اس بات کی ضرورت محسوس کی گئی کہ ایسی زبان لکھی جائے جو کسی اعتبار سے پیچیدہ یا بالواسطہ نہ ہو جو عوام کی سمجھ سے بالاتر کہی جا سکے۔ ترقی پسندوں نے اپنی تنقید میں اشرافیہ طبقے کی ادبی ترجمانی پر اعتراضات کیے۔ ماضی کے ادب کو اعلیٰ طبقے کی ذہنی عیاشی کا عکاس قرار دیا یا پس ماندہ طبقے کے نمائندوں کو ادب میں زیر بحث لانے کی ضرورت پر اصرار کیا۔ ان تمام رویوں میں سماج کی طبقاتی تقسیم کو ختم کرنے اور کسی غیر طبقاتی معاشرے کا خواب دیکھنے کا نقطۂ نظر کارفرما تھا۔ یہ تو صرف بعض مثالیں ہیں۔ علی ہذاالقیاس جدیدیت کے پس منظر میں وجودی تصورات ہوں، ادب لطیف کا محرک، رومانیت کا رجحان ہو، ابہام پسندی میں اظہاریت کا زاویہ نظر جھانکتا نظر آتا ہو یا پیکر تراشی کے میلان میں اشیا کو متحرک اور محسوس صورتوں میں نمودار کرنے کا داعیہ موجود ہو۔ یہ تمام باتیں عملی طور پر روبہ کار آ کر اطلاقی تنقید کہلاتی ہیں اور اگر ان ہی باتوں کے پس منظر کو نظری بنیادوں کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ان کو ادبی یا تنقیدی تصورات کا نام دیا جا سکتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ انسانی احساس یا تجربہ کس طرح ایک نقطہ نظر یا نظریے کی صورت میں تبدیل ہو جاتا ہے تو اس سوال کو احساس، تجربہ، زاویہ نظر اور نظریے کے ارتقائی مرحلوں کی مدد سے زیادہ آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ہم سب لوگ زندگی کے معمولات سے لے کر اتفاقی واقعات تک اور جذبہ واحساس سے لے کر مشاہدے اور تجربے تک کے مراحل سے گزرتے رہتے ہیں۔ اکثر داخلی احساس خارجی معمولات کا نتیجہ ہوتا ہے اور بسا اوقات داخلی احساس یا جذبہ خارجی منظرنامے میں تبدیلی پیدا کرتا رہتا ہے، مگر ہم انفرادی طور پر جن تجربات سے گزرتے ہیں وہ بسا اوقات اجتماعی تجربات کا آئینہ ہوتے ہیں، یعنی اگر الگ الگ انسانوں کے ایک نوع کے تجربے کی نوعیت کا اندازہ لگانا چاہیں تو پتہ چلے گا کہ ان میں خاصی مماثلت ہوتی ہے۔ انسان اپنے حسی، جذباتی، یا مجموعی طور پر ذہنی اور عملی تجربے کی بنیاد پر اپنا نقطہ نظر

متعین کرتا رہتا ہے۔ مگر جب تک انسانی تجربہ عام رائے یا رجحان کی حدوں میں داخل نہیں ہوتا اس وقت تک اس کی حیثیت نقطہ نظر یا انداز فکر کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتی۔ مگر جب یہی نقطہ نظر مسلسل تجربات یا اجتماعی تجربے یا مشاہدے کے نتیجے میں کسی نظام یا فکری سیاق وسباق میں ڈھلنا شروع ہوتا ہے تو اس کی نظریے کی شکل حاصل ہوجاتی ہے۔ سائنس میں بات، مفروضات سے شروع ہوتی ہے اور کسی تجربہ گاہ میں پایہ ثبوت تک پہنچنے کے بعد وہی مفروضات مسلمات میں شامل ہوجاتے ہیں۔ تاہم ایسا بھی ہوتا ہے کہ سائنس میں بڑے سے بڑے مسلمات پوری طرح مسترد ہونے کا امکان باقی رہتا ہے۔ جب کہ سیال فکری دنیا میں نظریات بنتے اور بگڑتے رہتے ہیں، ان میں جزوی تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی ہیں مگر پوری طرح ان کے مسترد ہونے کی گنجائش بہت کم نکلتی ہے۔ اسی باعث کہا جاتا ہے کہ جب کسی معاملے میں مسلسل تجربے سے عمل کی صداقت ہم آہنگ ہوکر تسلیم کیے جانے کے قابل ہوتی ہے تو ان صداقتوں کو اصول یا نظریے کی اہمیت حاصل ہوجاتی ہے۔ لیکن یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ نظریات کی دنیا میں تبدیلی اور اختلاف رائے کی گنجائش ہر زمانے میں باقی اور برقرار رہتی ہے۔

اصولوں کی تشکیل اور نظریہ سازی کی متذکرہ صورتیں ایک تعمیم کے ساتھ انفرادی زندگی سے لے کر کائنات کے بڑے مظاہر تک کا احاطہ کرتی ہیں، مگر جہاں تک ادبی تنقید کے معاملے میں تنقیدی نظریے کا سوال ہے تو یہ بہت اہم ہے کہ ہر تنقیدی عمل یا انداز تفہیم یا انداز تشریح کا پس منظر کوئی نہ کوئی نظریہ ضرور ہوتا ہے۔ مختلف ادبی رجحانات اور میلانات کے پس پشت کارفرما نظریات کا ذکر آچکا ہے۔ مگر یہ بات بھی دل چسپی سے خالی نہیں کہ اطلاقی تنقید کے جن رویوں کے پیچھے بہ ظاہر نظریے کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی وہاں بھی نظریہ موجود ضرور ہوتا ہے۔ عام سوجھ بوجھ اور ذاتی پسند وناپسند پر مبنی تنقید وتعبیر کو ہم نے تاثراتی یا تخلیقی تنقید کا نام دے رکھا ہے۔ مگر اس طرز تنقید میں بھی اسی ادبی نظریے کی بنیاد کارفرما ہے کہ تنقید ایک معنی میں تخلیق کی بازآفرینی ہے یا پھر یہ کہ فن پارہ جس طرح قاری پر وارد ہوتا ہے یا قاری اس سے جو تاثرات قبول کرتا ہے، اس کے اظہار کو بھی تنقید کا نام دیا جانا چاہیے۔ تو ان باتوں سے سوائے اس کے اور کیا ثابت ہوتا ہے کہ وہ عملی تنقید بھی جو بادی النظر میں نظریے سے آزاد دکھائی دیتی ہے وہاں بھی کوئی نہ کوئی ادبی نظریہ اپنی موجودگی کا احساس دلائے بغیر نہیں رہتا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تنقید کے کاروبار کا سارا انحصار ادب پارے کے مطالعے اور نقاد

کے اس رول پر ہوتا ہے جو وہ ایک سچے قاری کے طور پر انجام دیتا ہے۔ اس لیے اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ تنقید نگار ایک بلند پایہ، باذوق اور بابصیرت قاری ہوتا ہے۔ یہ قاری فن پارے کے ساتھ اس کی اولیت، فن پارے میں فکر وفن کے متناسب امتزاج کی نوعیت اور تخلیقی اظہار کے مسائل سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ مگر ان تمام لوازم سے واقفیت اور بصیرت افروز تبحر علمی کے باوجود جب کبھی وہ اپنے نقطہ نظر کو نظریے میں تبدیل کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اس نظریے کو فلسفیانہ مقدمات اور استدلال کی مدد سے دوسروں کے لیے بھی قابل قبول بنانے کی اہلیت رکھتا ہو۔ اگر اس کے نظریے میں قبولیت کا امکان نہ ہوگا تو اس کی بنیاد پر فن پارے کی اطلاقی تنقید کا سلسلہ جاری رکھنا آسان نہ ہوگا۔ اسی باعث کہا جاتا ہے کہ ایک باذوق قاری (اگر وہ نقاد بھی ہے تو اس کی ذمہ داریاں اور بھی بڑھ جاتی ہیں) اپنی ادبی پسند وناپسند کے لیے بنیادی طور پر تو اپنے ذوق وجدان کو ہی رہنما بناتا ہے۔ مگر نقاد کا رول ادا کرتے ہوئے اس کے لیے دوسروں کو مطمئن کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ چناں چہ اصول سازی کے خمیر میں یہ بات شامل ہوتی ہے کہ فنی اقدار کی نظری بنیادوں میں اس طرح کی تعمیم پیدا کرنا لازمی ہے کہ اگر تمام لوگ نہیں تو باذوق قارئین کا ایک بڑا طبقہ اس سے ضرور متفق ہو جائے۔

تنقید نگار پر ایک ذمہ دار قاری کی حیثیت سے جو شرائط عائد ہوتی ہے ان کی طرف بعض اشارے کیے جا چکے ہیں۔ تاہم اگر نرے قاری کو نقاد سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کی جائے، جو تنقیدی تحریروں کی مدد سے ادب پارے کے افہام وتفہیم کی سبیل پیدا کرتا ہے، تو یہ کہنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ چوں کہ تنقید، قاری کی پسند و ناپسند کو دلائل کے ہتھیار سے لیس کر دیتی ہے، اس لیے تنقیدی تحریروں کے اثرات بسا اوقات قاری کی رائے میں شدت اور ذوق کے استحکام کی صورت میں بھی نمودار ہوتے ہیں۔ تنقیدی دلائل سے باخبر ہونے سے پہلے عام قاری اگر کسی فن پارے کو پسند کرتا ہے جب بھی اس کی پسند قدرے مبہم رہتی ہے اور ناپسند کرتا ہے تب بھی وہ ایک نوع کے ابہام سے دوچار رہتا ہے۔ ایسے موقع پر تنقید کا رول بنیادی نوعیت اختیار کر لیتا ہے۔ نقاد اپنی تحریروں سے قاری کی رائے کے ابہام کو دور کرتا ہے اور قاری کی پسند و ناپسند کو معقولیت کی بنیاد پر ایک نئے اعتماد سے دوچار کر دیتا ہے، اس لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ اگر تنقید، عام قاری کی رائے کو تعقل اور منطق کی بنیاد فراہم کر دے تو ایسی تنقید صحیح معنوں میں اپنا اصل فریضہ انجام دے رہی ہے۔ بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ جس طرح تنقید کسی فن پارے

کے بارے میں قاری کے ابہام کو دور کردیتی ہے اسی طرح اس کی رائے کو تبدیل بھی کردیتی ہے۔ قاری اگر نقاد کی دلیلوں کی معقولیت سے متاثر ہوکر اپنی رائے کو بدلنے پر مجبور ہوجائے تو اس سے زیادہ موثر اور اہم کردار تنقید کا اور کیا ہوسکتا ہے۔

یہ تو رہی تنقید کی نظری اور عملی کارکردگی کی بات مگر جہاں تک اصول سازی اور نظریہ طرازی کا سوال ہے تو اس موقع پر بنے بنائے اصولوں پر عمل پیرا ہونے اور بہ ذات خود اصول سازی کی کوشش کرنے کے فرض کو بھی سمجھنا ضروری ہے۔ صرف اردو کی اطلاقی تنقید نہیں بلکہ بیش تر ترقی یافتہ ادبیات کے بارے میں لکھی گئی نگارشات پر ایک نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ادبی اظہار کے تمام لوازم کا خیال رکھنے کے باوجود تنقیدی نظریات، اپنی اصل کے اعتبار سے دوسرے علوم مثلاً نفسیات، لسانیات، عمرانیات، سماجیات کے مباحث سے کشید کیے ہوئے ہوتے ہیں۔ لیکن فنی اظہار چوں کہ زندگی کے تمام شعبوں سے کسب فیض کرتا ہے اس لیے تنقیدی نظریات کا پس منظر اپنی جگہ، مگر ان کے عملی انطباق کے دوران زبان و ادب کی نزاکتوں اور باریکیوں سے ذرا سی بھی غفلت نہیں برتی جاسکتی۔ اسی باعث ادبی شہ پارے کی پرکھ کے دوران اگر فنی پارے کی ادبی اور فنی قدروں کی نظر انداز کردیا جائے یا پھر تنقید نگار کا ذوق ہی مشتبہ یا ناقابل اعتبار ہو، تو بڑے سے بڑے تنقیدی نظریے کا اطلاق بے معنی ہوکر رہ جاتا ہے۔ ایسے نقادوں کی کمی نہیں جو شعروادب سے کم اور ان دوسرے علوم وفنون سے زیادہ واقف ہوتے ہیں، جو علوم ادبی نظریہ سازی میں معاون ثابت ہوسکتے ہیں۔ اس لیے اصول ونظریات کی تمام بالادستیوں کے باوجود ادب کے دائرۂ کار میں آکر ایسے ہی اصول ونظریات کامیابی کے ساتھ استعمال کیے جاسکتے ہیں جن کا استعمال کرنے والا شعروادب کی ماہیت اور ادبی اظہار کے مسائل سے بھی گہری واقفیت رکھتا ہے اور یہی نہیں بلکہ اس کا ادبی اور شعری مذاق بھی اعلیٰ درجے کا ہو۔ ان شرائط سے ایک ساتھ عہدہ برآ ہونا ہرچند کہ آسان کام نہیں لیکن تنقید نگار کے لیے اپنے ادبی ذخیرے سے بھرپور واقفیت، لسانی نزاکتوں کا علم اور وقتاً فوقتاً اپنے ذوق کا امتحان لیتے رہنے کا حوصلہ ہونا لازم ہے۔ ادب پارے پر پہلے سے بنے بنائے ہوئے اصولوں کا انطباق کرنا آسان ہوتا ہے، مگر زیر بحث ادب پارے کی تفہیم اور دوسرے ادب پاروں کے سیاق وسباق کو دیکھنے اور پرکھنے کی ضرورت ناگزیر ہوتی ہے۔ بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہر نقاد نظریہ ساز تو ہوتا نہیں اس لیے وہ کسی ادبی نظریے کو فیشن کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے

کہ زیر بحث ادب پارے کی لسانی، تاریخی اور تہذیبی معنویت تو پس پشت جا پڑتی ہے اور تنقید کے نام پر محض دکھاوے کی علمی اور فلسفیانہ موشگافیوں کا سلسلہ دراز ہوتا چلا جاتا ہے۔ اردو میں نظریاتی تنقید کی حد تک اس صورت حال سے متعدد نقاد دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو فیشن کے طور پر نئے ادبی نظریات کی بیساکھی کا استعمال کرنا شروع کر دیتے ہیں۔ بعض نقاد تو اپنی زبان کی مبادیات اور ادب پارے کی پوری روایت سے اچھی طرح واقفیت حاصل کیے بغیر نت نئے نظریات کا انطباق کرنے کی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ادب پارے کے ساتھ ناروا سلوک تو ہوتا ہی ہے، اطلاق کیے جانے والے نظریے کی شکل وصورت بھی مسخ ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس لیے ادبی نظریے اور ان کی اطلاقی معنویت کی صحیح تفہیم کے لیے بعض بنیادی سوالوں سے نبرد آزما ہونا اور ان کے جواب دینے کے لیے تیار ہونا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ جب تک ہم ادبی اظہار کی نوعیت کو سمجھنے کے اہل نہیں ہوں گے اس وقت تک نہ تو ادب اور غیر ادب میں فرق قائم کر پائیں گے اور نہ ادب کی معنویت کا تعین کرنا آسان ہوگا۔ اس لیے اس مسئلے کو اگر بعض سوالات میں منقسم کر کے دیکھا جائے تو ان کے جواب کے دائرے میں ادب، ادبی تنقید اور ادب کی نظری اساس سے متعلق بیش تر مباحث کو سمیٹا جا سکتا ہے۔

ادب اور غیر ادب میں تفریق کیوں کر قائم کی جا سکتی ہے؟ ادب میں روایت کو کیا اہمیت حاصل ہے؟ ادب کے حوالے سے تسلسل کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ زمانہ حال کے ادب میں ماضی کس حد تک موجود رہتا ہے؟ قدیم و جدید ادب کے مابین بنیادی نوعیت کا فرق ممکن ہے یا نہیں؟ نئی زندگی یا اس کے نئے مسائل اظہار کے سانچوں میں کس حد تک تبدیلی پیدا کر سکتے ہیں؟ قدیم طرز اظہار یا رائج سانچوں میں تبدیلی کا حق کسے حاصل ہے اور کسے نہیں؟ اور ادیب کی انفرادی سوچ اور قاری کی عمومی اور اجتماعی سوچ کے مابین وہ کیا بنیادی اقدار ہو سکتی ہیں جن میں اشتراک ممکن ہے؟ اس نوع کے تمام سوالات عملی تنقید پر منتج ضرور ہوتے ہیں۔ مگر ادب کے مالہ و ماعلیہ کو واضح کرنے کی غرض سے متذکرہ سوالوں کو ان کے پورے سیاق وسباق کے ساتھ دیکھنے، سمجھنے اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی جائے تو تنقید کے لیے وہ نظری بنیادیں بھی فراہم ہو سکتی ہیں جن کی تشکیل میں کسی نہ کسی طرح ہر زبان، ہر زمانے اور ہر ادبی روایت کا کچھ نہ کچھ حصہ ضرور رہا ہے۔ ان معروضات سے اس بات کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ادب سے متعلق

مسائل کو حل کرنے کی کوشش اور ان کے مضمرات سے باخبر ہونے کا احساس، تنقیدی نظریہ سازی کی اساس ہوا کرتا ہے۔ جہاں تک سوال ان مسائل کے عملی پہلوؤں کا ہے تو جب تک اصولوں کو فن پارے کی تفہیم یا اس کی تشریح و تعبیر یا تعین قدر کے لیے استعمال نہیں کیا جاتا اس وقت تک نظریاتی مباحث اور اصول وضوابط، عملی تنقید کے مرحلے میں داخل نہیں ہوتے۔

نظریاتی اور اطلاقی تنقید کے درمیان حد فاصل کبھی کبھی بہت واضح نظر آتی ہے۔ مگر اکثر نظریے اور اطلاق کی حد بندیاں اتنی دھندلی اور غیر واضح ہوتی ہیں کہ دونوں میں تفریق قائم کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ادبی اور لسانی لوازم کی بنیاد پر نظریاتی تنقید کے دائرہ کار سے پچھلے صفحات میں آشنا کرنے کی جو کوشش کی گئی ہے۔ اس سے تفہیمی اور تدریسی نوعیت کے نکات تو ضرور واضح ہو جاتے ہیں مگر جامعیت کے ساتھ تنقید کے نظری مباحث کی جامعیت کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ اس جامعیت کو اجمالی انداز میں اس طرح سمیٹا جا سکتا ہے کہ تنقید کی نظری اور عملی موشگافیوں کے بنیادی رویوں کی نشاندہی کر دی جائے۔ اس ضمن میں یہ عرض کر دینا کافی ہوگا کہ بعض تنقیدی نظریات کا انحصار ادب کو تفریح اور تفنن طبع کا وسیلہ سمجھنے پر ہے، بعض نظریات کی رو سے ادب تخلیق کار اور قاری کے احساس جمال کی تسکین فراہم کرتا ہے۔ بعض نظریہ سازوں کے نزدیک شعر و ادب، زندگی کی از سر نو تخلیق ہے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ نقاد کا کام صرف یہ ہے کہ وہ ادب کو سمجھ کر قاری کو سمجھا دے اور تخلیق کار اور قاری کے درمیان ایک پل کا فریضہ انجام دے۔ بعض نظریات کے اعتبار سے ادب، ادیب کی شخصیت کا آئینہ ہے، اور بعض نظریات ادب کی افادیت پر اصرار کرتے ہیں اور بعض نقادوں کے نزدیک ادب کی تخلیق طبقاتی کشمکش کا نتیجہ ہے... اگر اس اجمال کی تفصیل میں جایئے تو ادبی نظریات کے تمام تر تنوع کو متذکرہ نکات کے تحت زیر بحث لایا جا سکتا ہے...... مگر جو بات بنیادی اہمیت کی حامل ہے وہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ تنقیدی نظریات کے بغیر اطلاقی یا عملی تنقید ایک خواب پریشاں سے زیادہ کچھ اور باقی نہیں رہتی۔ اس لیے نظریے کی مرکزیت ہر زمانے میں برقرار رہے گی۔

○

(معاصر تنقیدی رویے: ابوالکلام قاسمی)

تنقید کے مسائل

خواتین و حضرات!

چند سال ہوئے دہلی یونیورسٹی کے ایک توسیعی لکچر میں اردو میں ادبی تنقید کی صورتِ حال پر اپنے مقالے کا آغاز میں نے ان الفاظ سے کیا تھا:

''ادبی تنقید نے پچھلے تیس سال میں بڑی ترقی کی ہے اور آج اس کا سرمایہ خاصا اہم ہے مگر مجموعی طور پر اب بھی اس میں طرف داری زیادہ ہے سخن فہمی کم، طرف داری یا جانب داری کو میں بہت برا نہیں سمجھتا لیکن طرف داری اور سخن فہمی کے فرق پر زور دینا چاہتا ہوں۔ تنقید میرے نزدیک وکالت نہیں پرکھ ہے۔ کبھی کبھی جب کوئی روایت فرسودہ ہو جاتی ہے تو بغاوت کے لیے ایک وکالت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس بغاوت کے پیچھے سخن فہمی کا ایک نیا شعور بھی ہوتا ہے مگر سخن فہمی کا معیار قابلِ اطمینان ہو تو دودھ اور پانی کا فرق ملحوظ رہتا ہے ورنہ دودھ کو پانی اور پانی کو دودھ کہنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔''

اجازت دیجیے کہ اس مقالے کا آخری پیراگراف بھی یاد دلا دوں:

''ہماری تنقید نے بلاشبہ اس تیس سال میں خاصا آگے قدم بڑھایا ہے لیکن اسے ابھی ایسا جمالیاتی نظریہ مرتب کرنا ہے جس میں ایک طرف اپنی روایت کا احساس ہو اور دوسری طرف حسن کاری کے نئے آداب کو سمجھنے اور سمجھانے کی گنجایش جس میں نثر اور نظم کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھا جائے اور دونوں کے حسن کے ساتھ انصاف ہو سکے اور جس میں شاعری کے نئے احساس کی ترجمانی اور نثر کے نئے شعور کی عکاسی، دونوں کے لیے اصول موجود ہوں۔

اس جمالیاتی نظریے کے لیے ادب کو محض فن لطیف سمجھنا کافی نہ ہوگا۔ زندگی اور تہذیب سے اس کے بنیادی تعلق کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔ نظریہ انتخابی ہوگا کیونکہ زندگی انتخاب ہے۔ اس کی ہندوستانیت مشرقی مزاج کا سہارا لے کر علیحدگی پسندی کی طرف نہ لے جائے گی بلکہ شوق کے ہر صحرا اور عشق بلاخیز کے ہر قافلۂ سخت جاں کی منزل کو اپنائے گی۔ یہ سائنس سے معروضیت لے گی اور اسے انسان دوستی کی قدریں دے گی۔ یہ ادب کی خاطر، تعلیم، تہذیب، سماجیات، نفسیات سب کی وادیوں سے گزرے گی، مگر ان میں بھٹکتے رہنے کے بجائے اپنے مرکز کی طرف واپس آئے گی اور بقول ایلیٹ فن اور فن پاروں کی توضیح کے ذریعے سے ذوق سلیم کی اشاعت کر کے، اس صنعتی دور میں انسانیت کی قدروں کا علم بلند کرے گی۔"

یعنی موجودہ تنقید کے متعلق میرا رویہ نہ مدلل مداحی کا ہے نہ مسلسل مرثیہ خوانی کا۔ میں موجودہ تنقیدی معیار سے مطمئن نہیں ہوں مگر اسے کم مایہ بھی نہیں سمجھتا۔ خصوصاً آزادی کے بعد جو تنقیدی سرمایہ وجود میں آیا ہے اس کی کمزوریوں کا احساس رکھتے ہوئے مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی پس و پیش نہیں کہ اس نے اردو تنقید کو نئی منزلوں میں قدم رکھنا سکھایا ہے۔ اردو میں تحقیق نے بھی بڑی ترقی کی ہے اور اس ترقی میں یونیورسٹیوں کے اساتذہ کا بھی ہاتھ ہے گو ابھی یہاں معیار پر کم اور پیداوار پر زیادہ توجہ ہے مگر یونیورسٹیوں کا کام صرف نئی معلومات فراہم کرنا ہی نہیں ہے معلومات کی معنویت کی طرف بھی اشارہ کرنا ہے۔ اس لیے ہمارے لیے ضروری ہے کہ ہم نہ صرف تحقیق میں اور ترقی کریں، ہمارے لیے اس سے زیادہ ضروری یہ ہے کہ ہم ایک اچھے تنقیدی شعور پر اصرار کریں اور اس تنقیدی شعور کی مدد سے تدریس، تحقیق اور تنقید تینوں میں اس علم کو عام کریں جو خوب سے خوب تر کی جستجو کر سکے اور سہل پسندی، سستی مقبولیت اور سستی سیاست کے دور میں فکر و فن کی اعلیٰ ترین قدروں کا علمبردار ہو۔

آزادی کے بعد ہندوستان نے ترقی ضرور کی ہے مگر آزادی کے حقیقی مفہوم کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہم نے اسے حقوق کا ایک لامتناہی سلسلہ سمجھا ہے۔ فرائض کی سخت اور صبر آزما سیڑھیاں ہمیں یاد نہیں رہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ حقوق کی جنگ اور اقتدار کی دوڑ میں ہم عقیدے کے بحران، تہذیب کے بحران اور قدروں کے بحران میں گرفتار ہو گئے ہیں۔ یورپ نے جب ازمنہ وسطیٰ

کی منزل سے گزر کر جدید دور میں قدم رکھا تو اس نے روشن خیالی اور عقلیت کو شمع راہ بنایا، سائنسی نظر اور اس کی عقلیت اور تجرباتی طریق دونوں سے کام لیا۔ ذہن کو حریت فکر سکھائی۔ انسان دوستی اور فرد کے احترام پر زور دیا۔ زندگی کے سیکولر مزاج کو بڑھایا۔ خیال اور اظہار کی آزادی پر اصرار کیا، تشکیک اور اختلاف کا احترام سکھایا، جمہوریت کا تجربہ کیا، ادب کے فروغ کے ذریعے سے قوموں کو اپنی خودی کو پہچاننے اور اس پر اصرار کرنے کی طرف مائل کیا اور افراد کو اپنی ذات کے عرفان اور ذات کے اظہار کے ذریعے سے وہ چنگاری دی جو انھیں آتش بجاں رکھ سکے۔ ان چیزوں کے ساتھ یورپ کی صنعتی زندگی نے مادی خوش حالی اور سستی تفریح کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی۔ اس نے کاروبار اور اشتہار کو قدر بنا دیا۔ اس نے مشین سے کام لیتے لیتے مشینی کلچر پیدا کرنا شروع کر دیا۔ یورپ کے حکما اور فلسفیوں کو یورپین تہذیب کے ان امراض کا احساس ہے، مگر ہمارا المیہ ہے کہ ہم نے یورپ سے حریت فکر کا سبق نہیں سیکھا، جمہوریت کے مفہوم کو نہیں سمجھا سائنسی نظر نہیں پیدا کی۔ انسان دوستی اور سیکولرزم کے رموز حاصل نہیں کیے، فرد کی آزادی، تشکیک اور اختلاف کی اہمیت کو نظر انداز کرتے رہے عقلیت اور تجرباتی طریقۂ کار سے کام نہیں لیا۔ ہاں صنعتی دور کی کاروباری ذہنیت، اشتہاریت اور مادی خوش حالی کی روایت لے لی۔ ہماری یونیورسٹیوں کا یہ فرض تھا کہ وہ جاہ طلبی کے اس دور میں علم کا پرچم بلند رکھیں مگر یونیورسٹیاں اپنے گرد و پیش کے خلفشار سے بالکل محفوظ کیسے رہ سکتی ہیں۔ ہاں یہ دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ یونیورسٹیاں اپنے بنیادی منصب یعنی قدروں کے فروغ کو بھولی جاتی ہیں اور حریت فکر اور عام روش سے اختلاف کی اہمیت کو پس پشت ڈالنے لگی ہیں۔ یونیورسٹیوں کا کام ارباب سیاست کی بازی گری کا پردہ چاک کرنا بھی ہے اور ہر ایسے فلسفے، نظریے، مکتب فکر پر تنقیدی نظر ڈالنا بھی ہے جو جامد ہو چکا ہے یا جو فیشن یا فارمولا بن چکا ہے۔ یونیورسٹی کے استاد کے لیے وہ علم ضروری ہے جو روایت کا احساس رکھے مگر روایت پرست نہ ہو، جو تجربے سے توانا ہو، مگر تجربے کے معنی اپنی کمی یا محرومی کی پردہ پوشی کے نہ لے۔

ہمیں اپنی یونیورسٹیوں میں اس پر اصرار کرنا چاہیے کہ استاد اپنے سارے ادبی سرمائے پر نظر رکھتا ہو اور اس نظر نے اسے ادب سے ایک شغف دیا ہو۔ معلمی ایسا ویسا کاروبار نہیں کاروبار شوق ہے۔ اس میں دیکھنا بھی ضروری ہے اور دکھانا بھی اور دیدہ دری سے محبت بھی، لیکن کیا دکھانا۔ صرف تصوف کے رموز یا مذہب کے احکام یا اخلاق کے مسائل یا حسن و عشق کے راز و نیاز

ہی نہیں، خیالات و جذبات کا موزوں الفاظ کا جامہ پہننا، لفظ کا تخلیقی استعمال اور لفظ کا تعمیری استعمال، لفظ کا صوتی آہنگ، معنی کی تہیں، استعارے کے ذریعے سے خیال کی توسیع اور علامت کے استعمال سے حقایق کی کچھ ایسی تعبیریں جو زندگی کو نیا رنگ و آہنگ دیتی ہیں، حسن کے نئے جلوے، اور بات کہنے کے نت نئے انداز۔ مگر اس کے لیے ضروری یہ ہے کہ ادب کا معلم خواہ کوئی نظریہ رکھتا ہو مگر ادب کو نہ مذہب کا محکوم سمجھے نہ اخلاق کا نائب نہ سیاست کا سپاہی، نہ صحافت کا سلسلہ بلکہ خواہ وہ مذہبی افکار کو اہمیت دیتا ہو یا اخلاقی اقدار کو، سیاسی نظریوں کو یا کسی خاص علمی طریقۂ کار کو مگر ادب کے مطالعے میں ادب کے مخصوص منصب، اس کے جمالیاتی عنصر، اس کی حسن کاری کو اولین درجہ دے اور اس کی مخصوص بصیرت کو کسی دوسری بصیرت کے مقابلے میں کم مایہ نہ سمجھے۔

اس سلسلے میں ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ 27 جولائی 1967 کا یہ اقتباس دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

> ''آئی۔ پی۔ بلیک مور نے ایک دفعہ کہا تھا کہ ادب دستیاب حقیقت کے سرمائے میں اضافے کی ایک کوشش ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ مصنفوں کو زیادہ اطلاعات یا معلومات دینا چاہئیں۔ اس کا یہ مطلب تھا کہ ادب دوسرے شعبوں کے ماہرین کی تائید کے لیے حاضر رہے۔ اس کا سیدھا سادا مطلب یہ تھا کہ مادی حقایق اور خیالات تجربے کے سرچشمے سے آسانی سے اور مہلک طریقے سے علیحدہ ہو سکتے ہیں اور مصنف کا کام یہ ہے کہ وہ ان دونوں کو پھر سے ایک دوسرے سے مربوط کرے اور فن میں ان کے انسانی اور تخلیقی نتائج کو پرکھے۔ اس طرح ادب خیالات کو حقیقی بنا سکتا ہے یعنی اس مواد کو احساسات تک ایک ٹھوس شکل میں پہنچا سکتا ہے اور ادب کے لیے اگر کوئی function یا مقصد متعین کیا جا سکتا ہے تو ہم اس سے زیادہ نہیں جا سکتے۔''

یہ بات میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ میرے نزدیک ہماری تنقید نے ابھی تک کھلے بندوں دل سے اور صاف لفظوں میں اس حقیقت کا اعتراف نہیں کیا ہے۔ ادب میر کا وہ باغ ہے جسے کسی امیر دوست کے پائیں باغ کے دریچے کی ہر وقت ضرورت نہیں کیونکہ اس کے اپنے باغ میں پہلے سے زندگی کے کتنے باغ و صحرا حل ہوئے ہیں اس کے معنی یہ بھی نہیں کہ ادب صرف جگر کاوی اور سینہ خراشی کا فن ہے، لیکن اس کے یہ معنی ضرور ہیں کہ ادبی نظریات میں ذاتی تجربے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک نقاد نے تو شاعری اور ادب کو زندگی کی ایک شخصی اور ذاتی

تعریف کہا ہے۔ یہ تجربہ داخلی اور جذباتی ہوتا ہے۔ تجربے کی قدر و قیمت اس کی گہرائی، اس کی معنویت اس کی اپنی صداقت اس کی پیچیدگی اور اس کی علامتی نوعیت میں ہے نہ کہ کسی اخلاقی، سیاسی، فلسفیانہ یا سائنسی نظریے سے مطابقت میں۔ ہاں اس تجربے میں چونکہ سیاست اور فلسفہ اور اخلاق کی قدریں بھی در آتی ہیں اس لیے اپنی اپیل میں وہ اکثر فلسفہ و اخلاق سے کمتر ثابت نہیں ہوتیں اسی لیے ادب ان معنی میں سماجی دستاویز یا اخلاق کا صحیفہ نہیں ہے جن معنوں میں سوشیالوجی کی کوئی کتاب یا اخلاقیات کا کوئی نظام کیونکہ ادب کی عظمت سماجی یا اخلاقی نظریوں سے مطابقت میں نہیں۔ اس کے سماج اور اخلاق کا اپنے طور پر احساس دلانے میں ہے۔ فن کو اخلاقی نظریے کی اس لیے ضرورت نہیں کہ فن خود اخلاق ہے اسے اسی طرح سیاسی نظریے کی بھی ضرورت نہیں کہ وہ بھی اپنے طور پر سیاسی شعور دیتا ہے۔ ادبی تنقید کو ادب کے اسی منصب کا احساس عام کرنا ہے کیونکہ اب بھی ادب سے تلوار یا نعرے کا کام لیا جاتا ہے۔ ہمارے کلاسیکل ادب میں ادب کے فنی اور صناعانہ پہلو پر زیادہ زور تھا۔ سرسید اور حالی نے اس کے اصلاحی اور اخلاقی رول پر زیادہ زور دیا۔ ادب لطیف والوں نے اسے فن برائے فن کے سطحی تصور کے لیے استعمال کیا۔ ترقی پسند تنقید نے اس سے ایک سیاسی نظریے کی ترویج میں کام لیا۔ اس میں زندگی سے مراد ایک خاص زندگی اور حقیقت سے مراد ایک خاص طبقاتی کش مکش کی مصوری تھی اور سماج سے مراد ایک خاص سماجی نظریہ۔ یہ نظریے یکسر غلط نہیں ہیں ہاں یہ یک طرفہ ہیں اور ان سے ادب کے حقیقی رول کا پورا پورا اظہار نہیں ہوتا۔ اسی لیے میں ادب کے جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں اور میرے نزدیک اس جمالیات میں سماجی اور اخلاقی قدروں کی پوری پوری گنجائش موجود ہے۔

ہماری تنقید نے جب عقلیت کے زیر اثر نیچر سے مطابقت کو مطمح نظر بنایا تو اس نے فطرت کے جمال ہی کو مدنظر رکھا اس کے جلال کو نظر انداز کر دیا اسی طرح اس نے سماجی انسان پر زیادہ زور دیا اور اس آدمی کو نظر انداز کر دیا جو اپنے پیچھے ایک لمبی تاریخ جانور کی رکھتا ہے۔ ادب لطیف کے دور میں صرف رومانی جذبات سامنے آئے، ترقی پسند تحریک نے اس سماجی انسان کی جستجو کو اور آگے بڑھایا۔ یہ اکہری آوازوں کا ادب تھا اس لیے ان کی تنقید بھی اکہری تھی۔ بیسویں صدی میں ہمیں مغرب و مشرق میں اس آدمی کی آواز ملتی ہے جسے ایمان روکتا ہے اور کفر کھینچتا ہے جسے حسن سے بھی لگاؤ ہے اور جسے زندگی بھی عزیز ہے جو خواب بھی دیکھتا ہے اور ان خوابوں کی لاحاصلی کو بھی جانتا ہے جسے ایلیٹ کے الفاظ میں شاعری کی تینوں آوازوں سے کام لینا پڑتا ہے

جو حسن کے پرانے یونانی اور لاطینی سانچوں سے اکتا کر کبھی کبھار پکاسو کی طرح بدصورتی میں حسن پاتا ہے کیونکہ بقول کاکتو کے پکاسو اس لیے بدصورت معلوم ہوتا ہے کہ وہ حسن سے آگے بھی دیکھتا ہے جو شیرینی کے بجائے کچھ تلخی کا مطالبہ کرتا ہے اور بنی اسرائیل کی طرح من وسلویٰ سے گھبرا کر کھیرے اور ککڑی، لہسن اور پیاز کا چٹخارہ تلاش کرتا ہے، جسے لب و لہجے میں ایک جہان معنی نظر آتا ہے، جو بھری بستی میں اپنے کو تنہا محسوس کرتا ہے کیونکہ کوئی اسے پہچانتا نہیں اور نہ اس کا درد جانتا ہے یعنی تنقید اگر صرف اکہری آوازوں یا اکہری شخصیتوں کی درجہ بندی میں لگی رہی تو وہ اپنی معنویت کو محدود کر دے گی لیکن اگر اس نے حسیت sensibility کی تبدیلی کے ساتھ اظہار expression میں تبدیلی کے راز کو پالیا تو وہ ادب کی سچی بصیرت عام کر سکے گی۔ اس کے معنی کلاسیکی تنقید سے انکار نہیں نہ کسی تنقید کے دبستان کو یکسر غلط سمجھنے کے ہیں اس کے معنی یہ ہیں کہ بدلتے ہوئے ذہن کے ساتھ بدلتی ہوئی زبان اور اس کے بدلتے ہوئے آہنگ کی پرکھ کا تنقید کو احساس ہو۔ اس لیے صرف سیاہ وسفید والی ساری تنقید ہمارے لیے گمراہ کن ہے بلکہ ہمیں ایک ایسے نظریے کی ضرورت ہے جو تمام رنگوں کا عرفان دے سکے اسی لیے میرا مطالبہ یہ ہے کہ ہم ادب کے سچے وفادار ہوں۔ ادب سے وفاداری ہی زندگی سے ہماری وفاداری کا دوسرا نام ہوگا۔ اب تک جو وفاداری commitment کا ادب ہے اس کی وفاداری زندگی کے ایک خاص تصور سے ہے لیکن دنیا کے بڑے شاعر اور ادیب زندگی کے کسی خاص نظریے سے وفاداری کی وجہ سے بڑے نہیں ہوئے ان کی بڑائی اپنی ادبی نظر سے وفاداری میں ہے۔ شیکسپیئر یا غالب کو کسی نظریۂ زندگی میں مقید نہیں کیا جاسکتا کسی خاص نظریے کی وجہ سے ادب نہ اچھا ہوتا ہے نہ برا۔ بڑائی اپنے مسلک سے پوری وفاداری میں ہے خواہ وہ کوئی بھی مسلک ہو وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے۔ پرامن باوجود باہمی peaceful coexistence سیاست کی چال ہو مگر ادب میں یہ ذہنی صحت کی علامت ہے ادب کے باغ میں سو طرح کے پھولوں کی گنجائش ہے۔

اسی بنیادی چیز پر زور دینے کے بعد مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ ہمیں بی۔ اے اور ایم۔ اے کی منزل پر ادب کی تعلیم میں اپنی توجہ فن کار سے ہٹا کر فن پر مرکوز کرنی پڑے گی ظاہر ہے کہ فن کار کی زندگی کے حالات، اس کی شخصیت اس کے ماحول کا مطالعہ مفید سہی مگر تنقید کا بنیادی مقصد نہیں ہے۔ یہ اس لیے مفید ہوتا ہے کہ اس سے فن کو سمجھنے میں کچھ مدد ملتی ہے، مگر

اصل چیز فن ہے اور فن لفظ کے خیال انگیز ہونے میں ہے۔ میں یہ بات اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ایم اے کے بہت سے طلبا اقبال کے فن کے متعلق بہت کم جانتے ہیں ہاں وہ اقبال کے اسلامی افکار ان کے مسلمانوں کی زندگی میں انقلاب لانے اور مغربی فلسفیوں سے اثر قبول کرنے کے متعلق خاصی معلومات رکھتے ہیں۔ وہ درد یا آتش کے فن کو نہیں دیکھتے ان کے تصوف کے اسرار کی پردہ کشائی میں لگے رہتے ہیں۔ غالب کے اکثر اشعار پر تنقید میں غالب کے تصوف یا ان کی قنوطیت یا رجائیت کے متعلق زیادہ تر اظہار خیال ہوتا ہے مگر یہ بات کم ملتی ہے کہ اندیشہ ہائے دور دراز یا آشوبِ آگہی یا قانونِ باغبانی صحرا جیسی تراکیب سے کیا تصویریں سامنے آتی ہیں ان کے ساتھ کیسی تصویریں لپٹی ہوئی ہیں اور یہ کس طرح تہہ در تہہ معنی رکھتی ہیں اور اس طرح اپنی خیال انگیز زبان سے کس طرح ہمارے تخیل کو تقویت دیتی ہیں اور کس طرح ہمیں زیادہ حساس اور دور بیں بناتی ہیں۔

فن کے اس نئے تصور میں ہمیں وزن کے پرانے اور نئے سانچوں کو بھی ملحوظ رکھنا پڑے گا اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمیں شاعری کے متعلق بات کرنے کا حق ہی نہیں ہے۔ جب تک ہم عروض سے واقف نہ ہوں اور عروض سے واقف ہو کر ہی ہم عروض کی سخت گیری اور آزاد نظم کی کھلی فضا اور شعر منثور کے آہنگ کو سمجھ سکتے ہیں اس معاملے میں ہماری پرانی تنقید محدود سہی مگر ہم سے زیادہ وزن رکھتی تھی کہ وہ وزن کے سانچوں اور قافیے کے آداب سے واقف تھی۔ اس کی خرابی یہ تھی یہ وہ ہماری کلاسیکل موسیقی کی طرح صرف قواعد پر اصرار کرتی تھی ان کی روح کو سمجھنے کی بالکل کوشش نہیں کرتی تھی اسی لیے میں بیسویں صدی کی ابتدا میں عظمت اللہ خاں کے مضامین اور حال میں ڈاکٹر گیان چند کے مضامین کی اہمیت کی طرف آپ کو توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ اگر ہم اپنے عروضی نظام اور سالم بحروں اور زحافات کے قواعد کو سمجھ لیں اور اس بات کو بھی دھیان میں رکھیں کہ ہمارے صوتی آہنگ اور ایرانیوں اور عربوں کے صوتی آہنگ میں فرق ہے تو اوّل تو پنگل کی طرف عظمت اللہ خاں کی توجہ کا راز سمجھ میں آجائے گا اور دوسرے اس کمی کا احساس ہو جائے گا جو گیت کے سارے سرمائے کو ہندی کے حوالے کر کے اپنی میراث سے بے اعتنائی کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ اس سلسلے سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ آزادی کے بعد کیوں گیتوں کی طرف توجہ زیادہ ہوئی ہے۔ یہ کوئی من کی موج نہیں بلکہ آج کے شاعر کی اپنی چیزوں کی تلاش اور اپنی ساری ادبی تاریخ اور پوری ادبی روایت سے کام لینے کی شعوری رو

کا نتیجہ ہے۔ پھر قافیے کو جو اہمیت ہماری شاعری میں حاصل تھی اس کو ہم صرف یہ کہہ کر نہ ٹالیں گے کہ بھائی شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں ہے بلکہ شاعری ہی میں نہیں نثر میں بھی قافیے کے استعمال سے توقع اور تکرار کا جو نظام وجود میں آتا ہے اس کی ضرورت سمجھ میں آجائے گی اور یہ بھی معلوم ہو جائے گا کہ ہماری پرانی شاعری میں خرابی یہ نہیں تھی کہ اس میں قافیے اور ردیف پر اصرار تھا بلکہ خرابی یہ تھی کہ اس کا ایک ہی طرح استعمال تھا۔ اگر ہم اس بات پر غور کریں کہ سترہویں اٹھارویں صدی میں انگریزی شاعری نے جس heroic couplet کو شستہ و رفتہ بنایا اسی کو اس صدی کے ختم ہوتے ہی رومانی شعرا نے اپنے خیال کی پرواز کے لیے زنجیر سمجھا تو یہ بھی واضح ہو جائے گا کہ قافیہ گو شاعری میں بنیادی اہمیت نہیں رکھتا مگر اس سے شاعری اور نثر دونوں میں اب بھی بڑا کام لیا جا سکتا ہے اور لیا جاتا رہے گا چنانچہ فیض کی نظم 'اک ذرا سوچنے دو' میں قافیے خصوصاً اندرونی قافیے کے موقع و محل کے مطابق استعمال کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔

فن کے اس تصرف کا ایک تقاضا اور بھی ہے۔ ہماری تنقید میں تشبیہ اور استعارہ بھی صنائع و بدائع کے ذیل میں آتا تھا گو یہ ضرور تھا کہ اس کو دوسرے صنائع کے مقابلے میں زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ تشبیہ و استعارہ محض آرائشی یا وضاحتی آلے نہیں ہیں۔ ان کی شاعری میں بنیادی اہمیت ہے۔ استعارے کی اس اہمیت کو حال میں پہچانا گیا ہے اور استعارے اور علامت کا فن میں جو برگزیدہ مقام ہے اس کی طرف خاص توجہ ہوئی ہے۔ میں اس بات کو ایک مثال سے واضح کرنا چاہتا ہوں۔ استعارے انیس بھی استعمال کرتے ہیں اور دبیر بھی۔ انیس کے یہاں استعارہ ایک جہان معنی ہے اور وہ نہ صرف شاعر کے تخیل کی بلندی اور اس کی رنگارنگی کو ظاہر کرتا ہے بلکہ ہمارے ذہن میں چراغاں کر دیتا ہے۔ دبیر کا استعارہ ہمیں مبہوت و متحیر تو کر دیتا ہے مگر ذہن میں روشنی نہیں کرتا اسی طرح غالب و ذوق کے استعاروں پر غور کیا جائے تو ذوق سوئے ہوئے استعاروں یعنی محاوروں سے کام لیتے ہیں جن کی فوری اپیل ہے مگر جو ذہن کو اکساتے نہیں۔ نہ تخیل کو وسعت بخشتے ہیں۔ استعارے کے ذریعے سے جس طرح شاعر زبان کی پرواز، طاقت اور جادو جگانے کی صلاحیت کو بڑھاتا ہے اور گویا زبان کو زیادہ خیال انگیز اور زرخیز بناتا ہے اس کی طرف ہماری تنقید کو اور توجہ کرنا ہے۔ غالب و اقبال کے استعاروں پر اس نقطۂ نظر سے پوری توجہ ہو تو ان کی عظمت کے کچھ اور پہلو بھی سامنے آئیں گے۔

فن کے عرفان کا ایک پہلو اور بھی ہے جس کی طرف یہاں اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا

ہے اور وہ غزل کی تنقید کے سلسلے میں ہے جس پر ہمیں نظر ثانی کرنا چاہیے۔ حالی کے وقت سے غزل کی اصلاح کا غلغلہ شروع ہوا اور عظمت اللہ نے اُس کی گردن بے تکلف مار دینے کا مشورہ دیا۔ کلیم الدین نے اسے جن معنی میں نیم وحشیانہ صنف کہا تھا ان معنوں پر لوگوں کی نظر نہیں گئی گو میں عظمت اور کلیم کے خیالات کو انتہا پسندی پر مبنی سمجھتا ہوں مگر میرے نزدیک غزل کے نام پر جس بھان متی کے پٹارے کو ہم سینے سے لگائے ہوئے تھے اس کے طلسم کو توڑنا ضروری تھا ایک تو اس لیے کہ غزل میں روایتی مضامین کی لے بڑھتی جارہی تھی، دوسرے اس کا formless form ہمارے شعرا کو مجموعی تاثر اور پیکر کے حسن کی طرف سے کچھ بے پروا بنا رہا تھا اور ان کی اس تعمیری صلاحیت کو نقصان پہنچا رہا تھا جو نظم کے لیے ضروری ہے۔ اس لیے میں جدید غزل کے اس کارنامے کو اہمیت دیتا ہوں کہ اس نے وحدت تاثر پر زیادہ توجہ کی ہے اور غزل کی رمزیت سے نئے نئے کام لیے ہیں اسی لیے آج کی تنقید جب غزل کی ڈھلی منجھی اور مہذب اور شائستہ اور اس لیے کچھ بے روح زبان کے بجائے نظم کے لیے اس کے موضوع کے مطابق کبھی پھاوڑے کو پھاوڑا کہنے کی زبان، کبھی سرگوشی کی زبان، کبھی خطیبانہ لہجے کے بجائے بے تکلف بات چیت کی زبان کو ترجیح دیتی ہے تو ہمیں اس میں پرانی چاشنی تلاش نہیں کرنی چاہیے بلکہ جس طرح حالی کی ابالی کھچڑی اور بے نمک سالن میں ہم نے غذائیت دیکھ لی تھی اس لیے آج کی شاعری کی زبان میں کافی کی ہلکی تلخی یا مولانا آزاد کی گوری چنبیلی کی لطیف کیفیت کو بھی محسوس کر لینا چاہیے۔ یہاں سوال یہ نہیں کہ یہ جدید زبان قدیم زبان سے بہتر ہے۔ یہاں صرف یہ دیکھنا ہے کہ یہ زبان محض بہلانے یا جذبات کے طوفان میں بہا دینے یا لفظوں کی چمک دمک دکھانے یا عملی زندگی کی آب و تاب سے لبھانے کے لیے نہیں بلکہ کبھی خیال کے توس پر مکھن کی طرح معنی پھیلانے اور کبھی کچھ دور جا کر خاموشی سے اچانک معنی کے پھٹ پڑنے کے لیے استعمال ہوتی ہے یا کبھی خیال کی رو اور اس کے آزاد تلازمے کی تصویر کشی کر کے ہمیں شاعر کی ذہنی دنیا میں سفر کرنے کے قابل بناتی ہے۔ میرا مطلب ہے کہ اچھے نقاد کو صرف مانوس اسالیب کا ہی نباض نہیں ہونا چاہیے اسے بدلے ہوئے احساس کے نئے نئے رنگ روپ بھی دیکھنے اور دکھانے چاہئیں۔

ہماری تنقید کی ساری اصطلاحیں نظر ثانی کی محتاج ہیں۔ ہم نے انگریزی اصطلاحوں کے جو ترجمے کیے ہیں اور ان میں سے کچھ کارآمد ہیں اور کچھ ناقص۔ پھر اس معاملے میں ہمارے یہاں ایک نراجیت ہے۔ کوئی ایک اصطلاح استعمال کرتا ہے کوئی دوسری۔ اس لیے ہمیں ان تمام ادبی

اصطلاحات کی ایک ڈکشنری جلد سے جلد تیار کرنا چاہیے جو ادبی تنقید میں عموماً استعمال ہوتی ہیں اور چونکہ اب ہم تنقید میں نفسیات، فنونِ لطیفہ، فلسفہ، سائنس، سب سے صطلاحیں لے رہے ہیں اس لیے ایسی ڈکشنری کی تیاری میں ادبی نقادوں اور دوسرے علوم کے ماہرین کو مل کر کام کرنا چاہیے اس کے ساتھ ہمیں اپنی پرانی اصطلاحوں داخلیت، نازک خیالی، خارجیت، تغزل، معنی آفرینی، معنی بندی، خیال بندی، رمز، علامت، اشاریت، تمثیل، رنگینی، سادگی، سب کا مفہوم اور قطعی بتانا چاہیے۔

ہمارے نقادوں کو ابھی تک نہ تو ادب اور دوسرے فنونِ لطیفہ کے گہرے تعلق کا پورا علم ہے نہ جدید نفسیات اور جدید فلسفہ کا۔ نقاد ماہرِ نفسیات یا ماہر مورخ یا سائنس داں تو نہیں ہو سکتا لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ علوم و فنون اور افکار و اقدار کا شعور بھی رکھے کیونکہ ادبی تنقید میں ان سب کی ضرورت ہوتی ہے۔ مجھے اپنے دوست احتشام حسین کے خیال سے اتفاق ہے کہ ہمیں سنسکرت تنقید کا علم ہونا چاہیے کیونکہ اس کے بغیر ہم اپنی روایت کی جڑوں کو نہیں پہچان سکتے مگر میں یہ ضرور چاہتا ہوں کہ اس علم کو ہم پیر تسمہ پا نہ بننے دیں۔ میں اپنی روایت سے پوری واقفیت ضروری سمجھتا ہوں مگر میں روایت کو آج کی ضروریات کے لیے استعمال کرنا چاہتا ہوں اور اپنے دوستوں کو یہ بات یاد دلانا چاہتا ہوں کہ ایلیٹ کی تنقید کی خصوصیت ایک صاحب نظر نے روایت سے کام لینا the use of tradition بتائی ہے۔ روایت کی پابندی کرنے اور روایت سے حسب ضرورت کام لینے میں بڑا فرق ہے۔ روایت سے حسب ضرورت کام لینا مفید ہے۔ روایت کو برتتے رہنا فرسودگی اور کمینگی کی علامت ہے۔

ایک بات مجھے مشرقی مزاج اور عالمی معیاروں کے بارے میں کہنی ہے۔ اگر مشرقی مزاج کے معنی یہ ہیں کہ ہمیں ہندوستان یا ایشیا سے نظریں ہٹانی نہیں چاہئیں تو میں ایسی مشرقیت کو ذہنی ترقی کے لیے بہت بڑا خطرہ سمجھتا ہوں اور اس کی خاطر جدید دور کو چھوڑ کر ازمنہ وسطیٰ کا ذہن اختیار کرنے کو تیار نہیں ہوں لیکن اگر اس کے معنی یہ ہیں کہ انسانی تہذیب کی وحدت کو مانتے ہوئے اور ساری دنیا کو مرد مومن کی میراث سمجھتے ہوئے ہمیں اپنی قومی تاریخ اور قومی مزاج کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے بلکہ یہ نکتہ سمجھ لینا چاہیے کہ دنیا میں ارتقا تو ایک خاص سمت میں ہوتا ہے مگر اس ارتقا کی رفتار مختلف ملکوں میں جغرافیائی اور تاریخی وجوہات کی بنا پر آگے پیچھے ہوتی ہے اور عالمی افکار و اقدار کسی حکیم کا نسخہ نہیں ہیں کہ ہوالشافی کہہ کر پی جائیں بلکہ یہ صرف سمتوں اور منزلوں کی نشان دہی کرتے ہیں جن کی طرف انسانیت کا قافلہ کچھ آگے اور کچھ پیچھے چلتا رہتا ہے تو یہ مشرقیت نہ صرف مجھے

قبول ہے بلکہ عزیز بھی ہے۔ بات یہ ہے کہ یہ دور، اپنی ساری لعنتوں، ساری آفتوں، ساری زحمتوں اور ساری مصیبتوں کے باوجود مجھے عزیز ہے۔ میں اسے کسی قرون اولیٰ یا سنہرے دور میں بدلنے کے لیے تیار نہیں ہوں پھر میں ہندوستانی ہوں اور اس پر فخر کرتا ہوں مگر چاہتا ہوں کہ عالمی بنوں اور اس لیے جہاں روشنی ہے جہاں حسن ہے جہاں گرمی ہے جہاں جستجو ہے جہاں حقایق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا ولولہ ہے اس میں شریک ہونا چاہتا ہوں اور آپ سب کو اس کی دعوت دیتا ہوں۔

مجھے اس کا احساس ہے کہ ہماری تنقید بیشتر شاعری کی تنقید رہی ہے اور اس نے نثر پر وہ توجہ نہیں کی جس کی ضرورت ہے مگر اس کی وجہ سے میں کسی کو یہ مشورہ نہ دوں گا کہ وہ شاعری پر تنقید چھوڑ کر نثر پر تنقید شروع کردے۔ ہاں میرے نزدیک آج ہر باشعور آدمی کو یہ سمجھ لینا چاہیے کہ نثری اصناف پر تنقید پر آج اور توجہ کرنی ہے۔ متمدن انسان کو عمومی اور سماجی زندگی کے بیشتر پہلوؤں کا اظہار نثر میں ہوتا ہے اور یہ لے اور بڑھے گی اس لیے ضرورت ہے کہ ناول، افسانہ، ڈراما، انشائیہ، مکاتیب، خودنوشت اور سوانح عمری کے آداب کو سمجھا جائے اور خصوصاً نثر کی بنیادی خصوصیت پر ہر حال میں زور دیا جائے تاکہ ہم افسانے کی تنقید میں زبان ومحاورے کی خصوصیات پر زور دینے کے بجائے افسانویت دیکھیں اور دکھائیں اور ڈرامے میں انارکلی کی ادبی زبان کو خوبی کے بجائے خامی سمجھنے پر راضی ہو جائیں۔

اس کے ساتھ میرے نزدیک شاعری اور نثر کی الگ الگ تاریخ اور ادوار کا مطالعہ مناسب نہیں ہے۔ ہمیں کسی دور کے ادب کا مطالعہ کرتے وقت نثر اور نظم دونوں کو ذہن میں رکھنا چاہیے کیونکہ دونوں میں اس دور کی خصوصیات اپنے طور پر جلوہ گر ہوتی ہیں۔ پھر دکن، دہلی، لکھنؤ، عظیم آباد، رام پور اسکولوں کا تذکرہ میرے خیال میں اب ہمارے لیے اتنا مفید نہیں رہا جتنا پہلے تھا۔ اسکولوں یا دبستانوں کی تقسیم دراصل فکر اور اس فکر کی بنیاد پر فن کی خصوصیات کے مطابق ہوتی ہے۔ زبان میں چند جزوی تبدیلیاں یا چند پہلوؤں پر زیادہ زور کسی دوسرے اسکول کو جنم نہیں دیتا۔ دہلی اور لکھنؤ کے اسکول میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ اسی طرح عظیم آباد اور رام پور اسکول کو الگ شمار کرنا میرے نزدیک درست نہ ہوگا ہمیں ادبی مرکزوں کو تو ذہن میں رکنا چاہیے لیکن مختلف علاقوں میں مقامی خصوصیات کی گنجایش رکھتے ہوئے اردو کے کل ہند مزاج اور کردار کو کسی وقت فراموش نہ کرنا چاہیے۔

ادبی تاریخوں کے رندے اور چند مشہور نقادوں کے فتوؤں کی وجہ سے ہمارے یہاں ایک اہرامی تنقید pyramidal criticism رائج ہوگیا ہے۔ میر، غالب، اقبال، نظیر، انیس یہ اردو

کے پانچ چوٹی کے شاعر مان لیے گئے ہیں۔ اب سودا کی عظمت کا بھی اعتراف ہونے لگا ہے۔ اسی طرح ہم پچھلے نقادوں کا آموختہ دہراتے ہیں۔ قدر اول ہم خود متعین نہیں کر سکتے۔ راس مسعود مرحوم کو انیس غالب اور اقبال بہت پسند تھے۔ یہ بات سبھی کو معلوم تھی۔ انھوں نے ایک مجلس میں کسی نوواِرد سے سوال کیا کہ اردو کے چوٹی کے شاعر کون کون سے ہیں۔ اس نے فوراً جواب دیا غالب، انیس اور اقبال۔ راس مسعود بڑے ذہین تھے مسکرا کر کہنے لگے A very safe judgement میں آج کل اس چھاؤں میں چلنے کی روش کو اپنی یونیورسٹیوں میں بہت عام پاتا ہوں۔ میرے نزدیک اس معاملے میں اب ذرا دھوپ کی سختی برداشت کرنے کی ضرورت ہے یعنی یہ نہ ہو کہ خواہ مخواہ میر کی عظمت کو گھٹایا جائے بلکہ میر کی عظمت کا راز دریافت کیا جائے تو پھر اس عظمت کے سائے جابجا یقین اور بیان اور مصحفی کے یہاں بھی مل جائیں گے۔ تنقیدی شعور affirmation اثبات اور dissent اختلاف دونوں پہلو رکھتا ہے۔ جب بے سوچے سمجھے ایمان لانے کی لے بڑھ جائے تو تشکیک کی ضرورت ہوتی ہے۔ جب تشکیک مزاج بننے لگے تو کچھ قدروں کی شہادت دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ غالب صدی سے ہمیں یہ فائدہ ہوگا کہ غالب کی عظمت کے نئے نئے پہلو سامنے آئیں گے اور اردو کے اس عظیم شاعر کی فن کی جنت کا حسن کچھ اور آشکارا ہوگا۔ ہمیں غالب کے مطالعے کے سلسلے میں ان کے معاصرین پر بھی توجہ کرنے کی ضرورت ہے تاکہ وہ اندازِ بیان اور روشن ہو سکے جو غالب کو معاصرین سے ممتاز کرتا ہے۔ پھر ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ جس طرح ہومر کبھی کبھار اونگھ جاتا ہے اسی طرح غالب بھی بعض اوقات خراٹے لینے لگتے ہیں اور اقبال کے یہاں بھی شاعر اور واعظ کی کش مکش میں واعظ جیت جاتا ہے۔ گو اقبال کی عظمت ان کی شاعری میں ہے ان کے وعظ میں نہیں۔ ایک صاحب کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ اخبار نہیں دیکھتے تھے ہاں سال بھر کے بعد اخباروں کے فائل کا مطالعہ کرتے تھے وہ حال سے کوئی دلچسپی نہ رکھتے تھے جب تک کہ وہ ماضی نہ بن جائے انھیں زندگی نہیں تاریخ عزیز تھی۔ کچھ ایسے لوگ بھی ملیں گے جو ہر واقعے پر افسانہ یا نظم لکھتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اس طرح وہ زندگی کے مطالبات کا ساتھ دے رہے ہیں۔ واقعاتی ادب اور ہنگامی ادب، ادب نہیں صحافت ہے گو صحافتی ادب بھی ایک چیز ہے۔ ادب میں روح عصر ضروری ہے عصریت ضروری نہیں پھر ماضی کے بعض ادیب ہمارے ہم عصر ہیں۔ ہمارے بعض استاد اپنے شاگردوں پر اپنا ادبی نقطۂ نظر لادنے کی کوشش کرتے ہیں یہ غلط ہے۔ استاد کا کام شاگرد کے

ادبی اور تنقیدی شعور کو بیدار کرتا ہے اسے انگلی پکڑ کر چلاتا نہیں۔ اسے حلقۂ ارباب ذوق پیدا کرتا ہے اپنے مریدوں کا حلقہ نہیں۔ افلاطون کے شاگرد ارسطو نے افلاطون سے بہت کچھ سیکھا مگر اس کے باوجود افلاطون سے الگ اپنی راہ نکالی۔ بڑا نقاد وہ نہیں ہوتا جس کی رائے ہمیشہ صحیح مانی جائے۔ بڑا نقاد وہ ہوتا ہے جس کی رائے سے دوسروں کو کسی موضوع پر بہتر اور جامع رائے قایم کرنے کی توفیق ہو۔ اس جامع رائے کا سراغ اس نقاد کی رائے سے ملا ہو۔ یونانی تنقید میں شاعری تخلیق making ہے یہ دیکھنا seeing بھی ہے اور کہنا saying بھی۔ ہمارے نقادوں نے اب تک شاعر کے اس دیکھنے اور کہنے کے پہلو یعنی تلقین پر زیادہ زور دیا ہے اچھا ہے اگر اب اس کے ایجاد کرنے making یا تخلیق پر بھی مناسب توجہ ہو۔ اس لیے ہماری درس گاہوں میں کسی فن پارے کا تجزیہ پہلے ہونا چاہیے اور فن کار کے خیالات اور نقادوں کی رائے کا تذکرہ بعد میں۔

میں خوش ہوں کہ اس کانفرنس میں یہ بات کئی اشخاص نے کہی کہ ہمیں ہم عصر ادب کے مطالعے پر زیادہ توجہ کرنا چاہیے بلکہ اس کے ذریعے سے قدیم ادب کے مطالعے اور دونوں کی مدد سے ذوقِ سلیم کی ترویج کرنا چاہیے۔ ہم عصر ادب کی یعنی اپنی نسل کی بہت سی باتیں بڑی الجھن میں ڈالنے والی، بڑی پریشان کرنے والی، بڑی عجیب بڑی بے تکی معلوم ہوتی ہیں مگر ان کی بے راہ روی میں اکثر ایک نئی سمت کی تلاش بھی مل جائے گی جسے ہم کچھ لوگوں کی کجروی یا گمراہی سے الگ کر سکتے ہیں۔ برٹرینڈ رسل نے اپنی خودنوشت میں کہا ہے:

> ''ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری نسل مقابلتاً کچھ دیوانی ہے کیونکہ اس نے سچ کی جھلکیاں دیکھنے کی جرأت کی ہے اور سچ spectral دیوانہ، خوفناک ہوتا ہے۔ لوگ جتنا ہی اس کا مشاہدہ کرتے ہیں اتنا ہی ان کی ذہنی صحت کم محفوظ رہ پاتی ہے۔ وکٹورین عہد کے لوگ ہوش مند اور کامیاب اس لیے تھے کہ وہ سچ کے قریب کبھی نہیں آئے۔ مگر جہاں تک میرا تعلق ہے، میں دیوانہ ہونا پسند کروں گا بہ نسبت اس کے کہ جھوٹ کے ساتھ فرزانہ کہلاؤں۔''

خواتین وحضرات! مجھے اعتراف ہے کہ میں اس معاملے میں رسل کے ساتھ ہوں۔

نازم بکفر خود کہ بایماں برابر است

○

(نظر اور نظریے: آل احمد سرور، سنہ اشاعت: اگست 1973، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

ادبی تنقید کے مسائل

جب بعض لکھنے والے یہ فیصلہ کریں کہ اُردو میں تنقید کا وجود فرضی اور موہوم ہے اُس وقت تنقیدی مواد کا جائزہ لینا یا کوئی نیا نقطۂ نظر پیش کرنا بظاہر عبث معلوم ہوتا ہے لیکن اس بدلتی ہوئی دنیا میں چھوٹی بڑی جو چیز بھی ہے تغیر کی چکّی میں پِسی جا رہی ہے۔ نئے سانچوں میں ڈھل رہی ہے۔ ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف بڑھ رہی ہے۔ مقدار میں بدل کر نئی خصوصیتیں پیدا کر رہی ہے اور نئی خصوصیتیں حاصل کر کے عمرانی مفہوم میں 'نئی' کہے جانے کی مستحق بن رہی ہے، اس لیے ارتقا کے اس پہلو کو نظر انداز کرنا نہ صرف غیر مفید ہوگا بلکہ گمراہ کن بھی۔

اب یہ حقیقت عام طور سے تسلیم کر لی گئی ہے کہ تنقید کا وجود تقریباً ادب کے ساتھ ہوتا ہے کیونکہ ادب بغیر ایک سماجی اظہار کے ادب نہیں۔

جغرافیۂ وجود سارا ہر چند کہ ہم نے چھان مارا
کی سیر بھی گرچہ بحر و بر کی لیکن نہ خبر ملی کمر کی

اس طرح نگاہِ جستجو جغرافیۂ اُردو کی سیر کر کے مایوس واپس آتی ہے لیکن تنقید کے جلوہ سے مسرور نہیں ہوتی۔

ان سطروں میں طعن و طنز ہے، بے کیف ظرافت ہے، خیال آرائی ہے، لیکن ڈھائی سو صفحوں کی ایک کتاب لکھ کر معشوق کی موہوم کمر کی طرح اُسے تلاش کرنا کہاں کی دانائی ہے؟ جس طرح معشوق کی کمر کا نہ ہونا صرف شاعر کے واہمہ کا مفروضہ ہے اُسی طرح تنقید کا نہ ہونا کلیم الدین احمد کا وہم ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کمر بھی موجود ہے اور تنقید بھی۔ یہ صرف کلیم الدین احمد کی بات نہیں ہے، ایسے تمام لوگ خیال پرست ہوتے ہیں اور ایسی چیز کی جستجو کرتے ہیں جس کی خود انھیں خبر نہیں ہوتی۔ یہ لوگ ماضی سے نالاں، حال سے بیزار اور مستقبل سے مایوس

ہوتے ہیں کیونکہ وہ سارے ادبی سرمائے کو کھینچ کر اپنی انفرادی پسندیدگی کے اس نقطہ پر لانا چاہتے ہیں جہاں سب کچھ ان کی خواہش کے مطابق ہو۔ ماضی میں یہ ممکن نہیں تھا، حال پر اُن کا اثر نہیں اور مستقبل اُن کی رہنمائی کے بغیر شکل پذیر ہوگا۔ اس لیے انھیں آسودگی کہیں حاصل نہیں ہوسکتی۔

اردو میں تنقید کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ جب سماج اس ادب کا جائزہ اپنی زندگی، اپنی خواہشوں اور اپنی ضرورتوں کی روشنی میں لیتا ہے اُسی وقت تنقید کی ابتدا ہوجاتی ہے۔ اُردو ادب کی پیدائش اُس وقت ہوئی جب بہت سی زبانوں کے ادب موجود تھے، اچھے بُرے تنقیدی سانچے تیار تھے۔ خود وہ لوگ جنھوں نے اردو ادب کو پروان چڑھایا بعض ترقی یافتہ زبانوں سے واقف تھے۔ شعروادب کے جانچنے کے جو معیار اُن زبانوں میں رائج تھے اُن سے تھوڑی بہت واقفیت رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سی مثنویوں اور نظموں میں شعروسخن کے متعلق شعرا نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس وقت ان کی قدروقیمت سے بحث نہیں ہے۔ ہر ادب کے پاس اعلیٰ یا ادنیٰ تنقید کا کوئی نہ کوئی معیار ضرور ہوتا ہے جو تخلیقی عمل کے ساتھ ساتھ جاری رہتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو اچھا تخلیقی عمل بھی وجود میں نہ آئے۔ گویا اچھی تخلیقی قوت، اچھی تنقیدی قوت کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے۔ اس طرح ادبی تغیرات کے ساتھ تنقیدی نقطۂ نظر میں بھی تغیر ہوتا رہتا ہے اور اسی لیے اس کا جائزہ لینا اور اس کی راہیں متعین کرنا کچھ ایسا غلط نہ ہوگا۔

کلیم الدین احمد اپنی کتاب 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں لکھتے ہیں:

''اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے، یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر:

صنم سنتے ہیں تیرے بھی کمر ہے
کہاں ہے کس طرف کو ہے کدھر ہے

شاعری بہت دنوں تک ایک بنے بنائے راستہ پر چلتی رہی اور معاشی و معاشرتی حالات نے زندگی کے سمندر میں کوئی طوفان نہیں اُٹھایا۔ اُسی طرح طرزِ تنقید پر بھی ایک جمود سا طاری رہا اور اس کی حیثیت بالکل میکانکی ہوکر رہ گئی۔ قوتِ نقد کا اظہار انہی مقررہ اصولوں کے مطابق ہوتا تھا جو صدیوں سے چلے آرہے تھے، جو اردو شاعری یا ادب کی پیدائش سے پہلے بن چکے تھے اور چوں کہ یہ اصول خود اردو ادب کی جانچ اور پرکھ کے لیے خاص طور پر پیدا نہیں ہوئے تھے بلکہ شاعری کے بنے بنائے سانچوں کی طرح مل گئے تھے اس لیے ان میں طاقت اظہار کی کمی بھی تھی۔ یہ ایک علاحدہ بحث ہے کہ اُردو میں ایک مُدّت تک اعلیٰ درجے کی تنقید کی کمی کیوں

رہی اور کیوں جیسے ہی نئے معاشرتی نظام، نئے صنعتی دَور نے ہندوستانی تمدن پر اثر قایم کیا۔ تنقید نگاری نے بھی ایک نیا راستہ اختیار کرلیا۔اب یہ بات کچھ نہ کچھ ہر شخص نے سمجھ لی ہے کہ ہمارے اقتصادی اور سماجی ادارے ہمارے شعور پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اگر ہم شعوری طور پر انھیں بدلنے کی کوشش نہ کریں تو اثر کا یہ عمل یکطرفہ ہوتا ہے یعنی ہم حالات کے غلام رہتے ہیں اور عملی جدوجہد میں شریک نہ ہونے کی وجہ سے خیال کی دنیا میں معمولی بغاوتوں سے آگے نہیں بڑھتے۔صدیوں تک زندگی نے اپنی ڈگر نہیں بدلی اور چند جامد ادبی عقائد کے ساتھ ادب اور شاعری سے لذّت اندوز ہوتی رہی۔جاگیردارانہ نظام کے معاشی و معاشرتی اداروں کی فرسودگی اور یکسانیت کا عکس زندگی کے اُن تمام مظاہر پر پڑتا رہا جن سے تمدن کا اوپری ڈھانچہ تیار ہوتا ہے۔

ہر دَور کے اپنے کچھ عقیدے ہوتے ہیں جن کے معیار سے تہذیب کو پرکھا جاتا ہے۔ اُس دَور کے گزرنے کے بعد یہ عقیدے روایت کی حیثیت اختیار کرلیتے ہیں جن کے بعض عناصر حالات کے بدلتے ہی ختم ہوجاتے ہیں۔بعض زندہ رہتے ہیں اور تہذیبی سرمایہ بنتے ہیں۔یہ عقیدے سیاسی، معاشرتی، تہذیبی اور ادبی زندگی کے ہر رُخ کی رہنمائی کرتے رہتے ہیں۔ان سب میں اندرونی طور پر ایک فلسفیانہ ربط ہوتا ہے اور گہری نظر سے تجزیہ کرنے والے اُس بنیادی اندازِ فکر کی تلاش کرسکتے ہیں جو ہر عقیدے کے ساتھ کام کررہا ہے۔اگر اسے عمرانیات کے تحلیلی نقطۂ نظر کی مدد سے دیکھیں تو یہی معلوم ہوگا کہ معاشی معاشرتی ادارے جن طبقات میں انسانوں کو تقسیم کرتے ہیں انھی کے مفاد اور قیام کی آویزش کے سلسلہ میں جو فلسفہ کام آسکتا ہے وہی رائج ہوتا ہے۔شعر و ادب سے دلچسپی لینے والے طبقے کو زندگی کی جو قدریں عزیز ہوتی ہیں اور جس طرح عزیز ہوتی ہیں تنقید انھی کو اہمیت دیتی ہے۔وقت گزر جانے پر وہ قدریں بھی اپنی اہمیت کھودیتی ہیں اور تنقید کے وہ اصول بھی جو ان کی پوشیدہ لطافتوں کو اُجاگر کرتے ہیں۔ چنانچہ اگر اسی نقطۂ نظر سے اُردو کی تنقید کو دیکھا جائے تو بعض باتیں بہت واضح طور پر سامنے آئیں گی۔اسی سے اس بات کا پتہ بھی چلے گا کہ تنقید نگاری کے اچھے نمونے اردو میں کیوں مفقود ہیں۔

ایک ایسے سماجی نظام میں جو ایک روبہ انحطاط فرسودہ معاشی نظام سے وابستہ ہو، بڑھنے اور نئی خصوصیتیں پیدا کرنے کی طاقت نہیں ہوتی۔اسے سکون اور خاموشی کی جستجو ہوتی ہے اور ایک ایسا فلسفۂ فن وجود میں آجاتا ہے جو معنی کے مقابلے میں صورت کو اور مواد کے مقابلے میں ہیئت کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔وہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے مسائل میں خوشی کے پہلو نہ دیکھ کر مبالغہ، تصنع اور

آرائش پر جان دیتا ہے۔ سطحی باتوں کو لطافت سے آراستہ کر کے لذّت اندوز ہوتا ہے۔ اپنے مادی انحطاط اور زوال کو روحانیت اور تصوّف کے تسکین بخش فلسفہ میں غرق کر کے اس دنیا کی حقیقت کا منکر ہو جاتا ہے اور اخلاق کے ایک ایسے کمزور نظام کی اشاعت میں منہمک رہتا ہے جو ایک زمانے میں سماج کے عناصر کو متحرک رکھنے کی کافی طاقت رکھتا تھا لیکن اب اس میں وہ طاقت باقی نہیں رہی تھی۔ یہ سب کچھ معاشی نظام کے فرسودہ اور جامد ہو جانے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ عام لوگ ترقی کے راستوں سے بیگانہ اور ناواقف ہوتے ہیں اور جب تک کوئی ایسی آویزش پیدا نہ ہو جائے جو برسرِ اقتدار طبقہ کو اپنی طاقت کے قائم رکھنے کی جدوجہد کی طرف مائل کرے اور کچلے ہوئے طبقے کو اُبھرنے کی ترغیب دلائے۔ حالات اس طرح نہیں بدلتے کہ شعور میں ان تغیرات کا اظہار ہو۔ ایسے نظام میں شعروادب، تخلیق وتنقید کے مواد اور اسلوب کا سمجھنا کچھ ایسا مشکل نہیں رہ جاتا۔

شعروادب نے رہنمائی کے فرائض ترک کر کے تفریح کی صورت اختیار کر لی تھی اور کشمکش سے خالی زندگی میں شاعری زندگی سے زیادہ زندگی کی مصوّر بن کر رہ گئی تھی۔ اُس وقت کی پامال اور پسپا داخلیت اور سطحی خارجیت کے انکشاف ہی میں اس کا سارا زور ختم ہو رہا تھا۔ جدوجہد کی عملی روح عملی زندگی میں مفقود تھی اور شاعری انسانوں کو اس سے زیادہ دور رہنے کی تلقین کرتی رہتی تھی۔ اس لیے شاعر غم وغصہ سے نجات دلانے والے پیغمبر کی حیثیت سے قابلِ پرستش تھا، وہ ''فہم غیب تھا'' اور ''تلمیذ رحمانی'' کے درجہ پر فائز اور جب اُسے خدا کا شاگرد تصور کیا جاتا ہو تو اس کے خیالات میں عام طور پر غلطی نکالنا آسان نہ تھا۔ جس کے قلب پر الہام ووحی کا پرتو پڑ رہا ہو، جس کی تخئیل زمین سے سروکار ہی نہ رکھتی ہو، ہر دفعہ نگاہ اُٹھا کر آسمان سے تارے توڑلاتی ہو، زندگی کی مادّی کشاکشوں کا کم سے کم اظہار کرتی ہو، اس کے خیالات پر نقد وتبصرہ کی گنجائش کہاں؟ پھر جس دَورِ معاشرت کا تذکرہ ہے اُس میں معنی اور مواد نے اسلوب بیان اور رنگینی ادا کے سامنے ہتھیار ڈال دیے تھے۔ زندگی سُست رفتار موجوں کے ساتھ بہی جارہی تھی اور ایک ایسی مہلک آسودگی کا دَور تھا جس کی زوال آمادگی علم وعمل کے ہر شعبے سے نمایاں تھی۔ تنقید سے دلچسپی لینے والوں کے لیے کم وبیش خیالات کی دنیا پر پہرے تھے۔ ایک بڑی بات یہ بھی تھی کہ جہاں تک بنیادی تصوّر حیات یا خیالات کی دنیا کا تعلق ہے بہت کچھ متعین اور معلوم تھا اُسی مخصوص دائرے کے اندر ''نئے رُخ'' پیدا کیے جاسکتے تھے۔ خیالات نئے اسلوب سے ''باندھے'' جاسکتے تھے۔ اس لیے نقاد کے لیے لے دے کر اسلوب اور طرزِ ادا سے دلچسپی لینے کا سوال باقی رہ جاتا تھا۔ اس دور کے شعرا اور تنقید نگار

دونوں عروض اور صنائع و بدائع کے نازک ترین اور دقیق ترین پہلوؤں سے اُلجھے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جب معیّن مواد کو توڑ مروڑ کر نئے سانچے میں ڈھالنے ہی پر اکتفا کرنے کا زمانہ ہو اس وقت نیا مواد پیدا کرنا آسان نہیں رہ جاتا۔ نیا مواد تخیل کی بلند پروازیوں سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ ان معاشی و معاشرتی روابط سے وجود میں آتا ہے جن سے کوئی فنکار یا شاعر گزرتا ہے یا جن کا احساس کرتا ہے۔ بہرحال فنکار اور نقاد دونوں اسلوب اور طرزِ ادا کے دیوانے تھے۔ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے اس پر کم سے کم زور دیا جاتا تھا اور شاعر کے لیے 'خوش گو'، 'بامزہ' اور 'خوش فکر' کے سے لفظوں کے استعمال میں 'تلاش مضامین تازہ' سے زیادہ 'جدّتِ ادا' پر قدرت رکھنے کی جانب اشارہ ہوتا تھا۔

یہاں یہ بحث نہیں کہ صرف زبان کی لطافتوں میں کھو جانا ادب کے لیے اچھا ہوتا ہے یا نہیں، بحث اس کی ہے کہ تقریباً ایک طرح کا تاریخی جبر یہی راستہ اختیار کرنے پر مجبور کر رہا تھا یا کوئی اور راستہ بھی تھا۔ جاگیردارانہ تمدن کے انحطاط کا ایک دائرہ تھا جس میں ایک نقطہ دوسرے سے بہت دور ہونے پر بھی اُس دائرے کے اندر ہی ہوسکتا تھا۔ نقاد مضامین کی تحلیل یا مواد کا تجزیہ کرنا عبث جانتے تھے۔ زبان اور اسلوب پر قدرت حاصل کرنے کو فن کا کمال سمجھتے تھے۔ جو لوگ اُسی نظامِ اخلاق کے اب بھی پابند اور پرستار ہیں۔ اُس ذوقِ سلیم کی رہنمائی میں اسلوب اور طرزِ ادا کو اصل فن قرار دیتے ہیں اور مضامینِ تازہ کی جدّت کو طرزِ بیان کا ایک کرشمہ سمجھ کر پسند کرتے ہیں۔ طرزِ اظہار اور قدرتِ بیان کو فن کی تکمیل میں یقیناً بہت بڑا مرتبہ حاصل ہے لیکن ہر عہد میں اس کا تعلق اُس مواد سے رہتا ہے جس کے لیے طرزِ اظہار اختیار کیا جاتا ہے۔ انقلاب اور تغیر کے زمانے میں اسلوب مواد کا پابند نظر آتا ہے، جمود اور انحطاط کے زمانے میں اظہار ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا ہے۔ اظہار دونوں حالتوں میں ایک سماجی عمل ہے اور سماج کی خواہشات کا پابند۔ طرزِ اظہار ہر عہد میں یکساں نہیں رہ سکتا۔ اس لیے نقاد جن عناصر پر کل زور دیا کرتے تھے آج نہیں دے سکتے۔ کیوں کہ سماج کی خواہشات بدل چکی ہیں اور تاریخ سماج کی تشکیل نئی طرح کر رہی ہے۔

کوئی نقاد اپنے عہد سے اتنا بلند نہیں ہوسکتا کہ وہ شعر و ادب کی تمام مروّجہ روایتوں سے رشتہ توڑ لے اور بالکل نئی روایتیں پیش کردے۔ یہ کسی حد تک اسی وقت ممکن ہے جب سماج کا کوئی اہم حصّہ عصری روایات سے بیزار ہوجائے اور تاریخ میں اس بیزاری کے لیے وجہ جواز بھی مہیّا کردے۔ ضرورت یا ضرورت کا احساس مادّی حالات کی بنا پر پیدا ہوتا ہے اور وہی شعور رکھنے والے ادیبوں اور نقادوں کو نئی راہ پر چلنے اور نئی منزل کی جانب اشارہ کرنے کی طاقت بخشتا ہے۔ ادبی تنقید کی صلاحیت

براہِ راست اس عام شعور کا ایک عکس ہوتی ہے جو سماج میں پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسا کبھی نہیں ہو سکتا کہ ادبی تنقید تو ترقی یافتہ شکل میں پائی جائے اور زندگی کے دوسرے مظاہر کو جانچنے اور پرکھنے کے طریقے بالکل ناقص یا ابتدائی صورت میں ہوں۔ سماج جتنا پیچیدہ ہوتا جائے گا تنقید کے آلے اتنے ہی تیز ہوتے جائیں گے۔ شعر ادب کے متعلق افلاطون کے خیالات اور ارسطو کی بوطیقا پر فکر و نظر کی بنیاد رکھی جاسکتی ہے، لیکن انھی بزرگوں کے بنائے ہوئے پیمانوں سے آج کے ادب کو ناپنا، تولنا ممکن نہیں ہے۔

جس طرح اُردو شاعری میں ایک اہم تغیر انیسویں صدی میں رونما ہوا اُسی طرح اُردو تنقید میں بھی ایک ایسا دور شروع ہو گیا جس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ تنقید کا یہ شعور زندگی کے ہر شعبے میں کارفرما تھا۔ معاشی معاشرتی نظام تبدیل ہوا تھا اور اصلاح پسندی کے ساتھ ساتھ عقل پرستی کا عام رواج ہو رہا تھا۔ مذہب، سیاسیات، تعلیم، طرز بود و ماند، شعر و ادب، ہر ایک میں عقل سے کام لے کر اصلاح کی کوشش جاری تھی۔ اس کا تجزیہ بارہا کیا جا چکا ہے اور اس کی تعمیری اور تخریبی دونوں حیثیتوں پر نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس کا دہرانا ضروری نہیں ہے، صرف یہ سمجھنا چاہیے کہ ترقی پسندی کی قوتوں نے اصلاح کے بھیس میں فتح پائی۔ تنقید کا یہ نیا تصور اُسی طوفانِ بیداری کی ایک موج ہے، جس نے ایک طرف راجہ رام موہن رائے، کشیب چندر سین، ایشور چندر ودّیا ساگر، مہرشی ٹیگور اور بھارتیندو ہریش چندر پیدا کیے تو دوسری طرف سرسید اور ان کے ساتھی۔ یہ تمام لوگ صرف ادب کے نہیں زندگی کے نقاد تھے۔ انھوں نے اس مادّی، معاشی، معاشرتی تغیر کی روشنی میں اپنا راستہ بنایا جو مغربی اثرات کے پھیلنے، ہندوستان کے نیم صنعتی، نیم جاگیردارانہ ہو جانے کی وجہ سے وجود میں آیا تھا۔ اس زمانے بہت سی لڑائیاں لڑی گئیں جو اپنی اہمیت کے لحاظ سے یہاں کی بڑی بڑی لڑائیوں سے بڑی تھیں۔ قدیم اور جدید کی جنگ، روایات اور اصلاح کی جنگ ہر میدان میں جاری تھی اور میدان آہستہ آہستہ تاریخ کی نئی طاقتوں کے ہاتھ آتا جاتا رہا تھا۔ اسے کچھ لوگ سہل پسندی کی وجہ سے مشرق اور مغرب کا تصادم کہہ دیتے ہیں، لیکن اگر حالات کا تجزیہ مادّی نقطۂ نظر سے کیا جائے تو یہ بہت واضح تصورات کا تصادم نہ تھا بلکہ نئے متوسط طبقے نے اپنی مادّی اور روحانی ضروریات کے لحاظ سے اپنے ہی نظامِ حیات میں تھوڑی بہت پیوندکاری کر لی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ اگر ایک طرف نظریاتی حیثیت سے بعض باتیں بہت نمایاں ہیں تو دوسری طرف عمل کے موقع پر انھی میں الجھاؤ نظر آتا ہے۔ مثال کے لیے حالی کو لینا چاہیے کیوں کہ اس دور نے حالی سے بڑا ادبی نقاد پیدا نہیں

کیا۔ آزاد اور شبلی کی دقائق رسی اور تیز نگاہی کا اعتراف ہر اُردو داں کرے گا، لیکن حالی نے اُس کشمکش کو بہت اچھی طرح سمجھا تھا جو غدر کے قریب وجود میں آئی تھی۔ حالی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ خیال بغیر مادّہ کے نہیں پیدا ہوتا۔ یہ انقلابی تصور نئے فلسفۂ علم و عمل کا سنگ بنیاد قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پہلی دفعہ عینیت اور بے معنی تصور پرستی پر بھرپور وار کیا گیا ہے۔ مگر وہی حالی جب غزل گوئی میں اصلاحات کے اصول پیش کرتے ہیں تو پھر مادّی تجزیہ سے ہٹ کر خیال کی باتیں کرنے لگتے ہیں۔ تاہم حالی اور اُس زمانے کے دوسرے نقادوں کے لیے ہمارے پاس تعریف و توصیف کے بہت سے کلمات ہیں۔ کیوں کہ انھوں نے نئے متوسط طبقے کی مادّی اور روحانی خواہشات کو سمجھا اور ادب و نقد میں نئے گوشے اس طرح پیدا کیے جو تاریخی تقاضوں سے پوری مطابقت رکھتے تھے۔ حالی اور آزاد تو ادب کو ایک سماجی عمل سمجھتے تھے اور اگر چہ اُن کا یہ شعور کسی قدر دُھندلا تھا اور کسی مادّی فلسفہ کی پشت پناہی حاصل نہ ہونے کی وجہ سے کسی قدر مبہم، لیکن جس طرح انھوں نے اس کی راہیں بدل دی تھیں اُس میں بہت جان تھی۔

بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حالی، سر سید اور دوسرے منکرین صرف مغرب کی نقالی کر رہے تھے۔ اُن پر مغربی اثرات نے اس طرح غلبہ پالیا تھا کہ وہ مشرق کی کمتری کا اعتراف ہر قدم پر کرتے تھے۔ یہ احساس کسی قدر نفسیاتی تھا لیکن اس کی بنیادیں اُس تاریخی تغیر ہی میں ملیں گی جس کا تذکرہ ابھی ہوا۔ حالی 'پیروئ مغرب' کا اعتراف کرنے کے باوجود ہندوستانی زندگی کے تقاضوں کو بھی پورا کر رہے تھے۔ محض نقالی بے جان اور ناپائیدار ہوتی ہے۔ شعور اور ادراک کی شمولیت کے بعد نقالی بھی حقیقت بن جاتی ہے۔ جس معاشی و معاشرتی دور سے مغرب پہلے گزرا تھا اس سے ہندوستان بعد میں گزرا اور کسی حد تک بالکل نئے عوامل یہاں کے شعور کی تشکیل و تعمیر کر رہے تھے۔ اس لیے صرف نقالی کا سوال باقی نہیں رہ جاتا، یہاں کی سماجی کشمکش خود حقیقتیں فراہم کر رہی تھی۔ مختصر یہ کہ اس وقت مشرق اور مغرب دونوں کے اصولِ نقد کا جائزہ لیا گیا اور جس طرح تقریباً ہر شعبۂ زندگی میں مغرب کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی تھی اُسی صورت سے مغربی اصولِ تنقید نے اہمیت حاصل کر لی۔

یہاں پہنچ کر ایک نہایت ہی اہم سوال یہ پیدا کیا جاتا ہے کہ مغربی اصولِ نقد مشرقی ادب کے جانچنے اور پرکھنے میں کام آ بھی سکتے ہیں یا نہیں؟ یہ سوال کبھی کبھی تو خلوص پر مبنی ہوتا۔ مگر لیکن زیادہ تر بدنیتی کا پتہ دیتا ہے اور اس کے پیدا کرنے والے ہمیشہ وہی لوگ ہوتے ہیں جو وقت کی بڑھتی اور بدلتی ہوئی خاموش مگر تیز رفتار کو نہیں سمجھتے، جو اُس پیچیدگی کا تصور نہیں کر سکتے جو آج

سماج میں پیدا ہوگئی ہے، جو ان گتھیوں کو سلجھانے کے لیے کوئی فلسفہ نہیں رکھتے جو زندگی لحہ بہ لحہ پیش کرتی رہتی ہے۔ ایسے لوگ مغرب اور مشرق کا تذکرہ اس لیے نہیں کرتے کہ وہ دونوں کے مخصوص اختلافات یا اُن کی روح سے واقف ہیں بلکہ اُن کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ عام طور پر رجعت پسندی کی تائید حاصل کرنے کا اس سے آسان نسخہ اور کوئی نہیں۔ معاشی و معاشرتی تفریق کی وجہ سے یقیناً مشرق و مغرب نے زندگی کے لیے مختلف روایتیں پیش کی ہیں جنھوں نے بہت حد تک شخصی اور قومی نفسیات پر بھی اثر ڈالا ہے، پسند و ناپسندیدگی کے معیار بھی جُداگانہ قائم کیے ہیں لیکن تنقید کے وہ اصول جو ادب و شعر کے مواد کا تجزیہ کریں، رجحانات کی تحلیل کریں وہ ان حقیقتوں کا جائزہ لینا بھی ضروری قرار دیتے ہیں، اُن سے اس ناانصافی کا اندیشہ اس لیے نہیں ہوسکتا کہ یہ تمام باتیں تجزیہ میں ضرور نمایاں ہوتی ہیں۔ بلکہ یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر تنقید ان عناصر کو واضح نہ کر سکے تو وہ تنقید ہی باقی نہیں رہ جاتی۔ اصولِ تنقید مغرب اور مشرق کے نہیں ہوتے، اُن میں عالمانہ اور حکیمانہ ہمہ گیری ہوتی ہے۔ اُن سے کام لینے والے کا فرض یہ ہے کہ جب وہ ان اصولوں کو استعمال کر رہا ہو، میکانکی طریقے پر عمل پیرا نہ ہو بلکہ شعور سے کام لے کر اصولوں کو تازہ زندگی بخش دے۔ ہر تخلیقی ادب ایک مخصوص شخصی اور سماجی مفہوم اور ماحول رکھتا ہے، تنقید نگار اگر اس حقیقت کا انکشاف نہ کرے تو تنقید باقی ہی نہیں رہے گی۔

مشرقی اور مغربی اصولِ تنقید کے سلسلے میں ایک اور بات کا سمجھنا شاید مفید ہو۔ دنیا کی تمام مشہور اور اہم زبانوں کے پاس تھوڑا بہت ادبی سرمایہ ضرور ہے۔ اس ادبی سرمایہ میں اپنے موضوع اور اپنی شکل کے لحاظ سے مختلف اصنافِ ادب ہوتی ہیں۔ اگر کئی ملکوں کے ادب پر نگاہ ڈالی جائے تو ہر جگہ کے ادب میں کوئی ایسی چیز مراد لی جاتی ہے جو ساری دنیا کے ادب میں پائی جاتی ہے اس لیے اُن کی تحلیل اور تجزیہ کے لیے بھی کوئی ایسا اصولِ نقد استعمال کیا جا سکتا ہے جو مواد اور رجحانات کا، ہیئت اور طرزِ ادا کا جائزہ لے اور جس جگہ کے ادب میں جو خصوصیات امتیازی حیثیت رکھتی ہوں اُن کا اظہار کردے۔ ادبیات کے مشترک مواد کے لیے تحلیل کا ایک عام طریقہ فلسفیانہ طور پر بالکل مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ہیئت اور اسلوب پر بھی مواد اور موضوع کی مناسبت سے نگاہ ڈالی جا سکتی ہے۔

اردو ادب میں جس طرح کی تنقید نگاری عام طور پر رائج رہی ہے اُس میں خالص مغربی طرز کی ترجمانی نہیں کی گئی ہے وہاں مکاتبِ نقدِ تخلیقی ادب کے معمولی سے معمولی تغیر کے ساتھ قائم ہوتے رہے ہیں گو بعض اوقات اُن کی حیثیت بہت ہی غیر واضح اور محدود بھی رہی ہے۔

چند انفرادیت پسندوں نے ایک گوشہ ڈھونڈ نکالا اور اُسی پر ایک نئی عمارت کھڑی کر دی۔ اُس کی ترویج کے لیے رسائل نکال دیے اور کتابیں شائع کر دیں۔ ہر دور کی معاشرت نے تنقید کے لب و لہجہ میں نئی جھنکار اور نیا اثر پیدا کیا۔ زندگی کی برق رفتاری اور ہر لحظہ نئے نظام میں ڈھلنے کی خواہش تنقید میں نمایاں ہوتی رہی۔ نقد کے یہ اصول ان فلسفیانہ اصولوں سے مطابقت رکھتے ہیں جو وقتاً فوقتاً زندگی کی ترجمانی کے سلسلے میں وجود پذیر ہوتے رہے ہیں۔ ادب برائے ادب، ادب برائے زندگی، اخلاقی، مابعد الطبیعیات، منطقی، جمالیاتی اور نفسیاتی نقاطِ نظر، پھر ان کے مختلف اظہار، امپرشنزم، پوسٹ امپرشنزم، سوریلزم، ریلزم، داداازم، فیوچرزم، کریٹیو کرٹسزم، نیوریلزم، سائنٹفک کریٹی سزم، سوشل ریلزم، ریلٹیوزم، فرائڈزم[1] اور بہت سی دوسری شکلیں۔ کوئی ارسطو کا احیا کرنے پر تیار، کوئی اسے مٹانے پر آمادہ، کوئی ہیئت پر زور دینے والا، کوئی مواد پر، کوئی نقاد ہونے کے باوجود تنقید کی اہمیت کا منکر، کوئی تنقید کو تخلیق کی حد میں لانے کا خواہش مند، کوئی اخلاق کو فن پر قربان کر دینے کا متمنی، کوئی اخلاق کو ہر حالت میں بلند رکھنے کا مدعی، کوئی ادب کو چند افراد تک محدود رکھنے پر زور دینے والا، کوئی اسے عوام تک پہنچانے کا دلدادہ، کوئی اسے وقت اور مقام کی پیداوار قرار دینے والا، کوئی زمان و مکان کی گرفت سے بالاتر کہنے پر مُصر۔ اس طرح نہ جانے کتنے معروف اور بے نام مکاتبِ نقد نظر آتے ہیں جن میں تحقیق سے لے کر رسمی تعریف و توصیف تک بہت سے مدارج ملتے ہیں لیکن اردو ادب میں ان سب کا رواج نہ تو ہو سکا اور نہ ہونے کا امکان ہے۔ کیوں کہ ہندوستان اپنے مخصوص قسم کے تاریخی حالات اور سماجی نظام کی وجہ سے اُن حالات سے نہیں گزرا جن سے مغرب کو سابقہ پڑا تھا۔

اردو تنقید کی پھر بھی ایک تاریخ ہے جس میں مغربی طرزِ تنقید کی جھلک کہیں کہیں دکھائی دے جاتی ہے۔ کوئی طرز مکمل طور پر کسی مغربی طرز کے اصولوں پر پورا نہیں اُتر سکتا لیکن ان کے قریب کئی ایک پہنچ جاتے ہیں۔ بعض شکلیں جو عام طور پر رائج ہو گئی ہیں ان کا بیان بے جا نہ ہوگا۔ ان میں مشرقی اور مغربی اصولِ تنقید کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔

تحقیق اور تنقید میں جو فرق ہے وہ اتنا واضح ہے کہ اسے ہر ادیب کو سمجھنا چاہیے۔ لیکن

---

1 Impressionism, post Imressionism Surrealism, Realism, Dadaism, Futurism, Creative criticism, New realism, Scienticfic Criticism, Social realism, Relativism, Freudism

یہ اُن چند مکاتب نقد کے نام ہیں جو وقتاً فوقتاً مختلف ملکوں میں ظاہر ہوتے رہے ہیں۔

بعض اوقات دونوں کو ایک سمجھ لیا جاتا ہے۔ ہمارے محققین جن ضروری کاموں میں لگے ہوئے ہیں اُن میں تنقید سے زیادہ ایک دوسرے قسم کے منطقیانہ تجزیے کی ضرورت ہوتی ہے۔ محقق عام طور پر اس بات کو نظر انداز کر جاتا ہے کہ وہ خام مواد جسے وہ نئے سرے سے ترتیب دے کر ایک قطعی نتیجہ کی شکل میں پیش کرنا چاہتا ہے وہ کہاں سے پیدا ہوا؟ وہ لکھنے والے کی اُس سماجی شخصیت کو نظر انداز کر جاتا ہے جو کسی مخصوص خیال کی محرک ہوئی۔ اس لیے اس کے نتائج بال کی کھال نکالنے کے باوجود اس سچائی کو پیش نہیں کرتے جو ادب اور شاعری کی جان ہے۔ تحقیق کی عظمت اور ضرورت سے کون انکار کرسکتا ہے۔ لیکن اکثر اس کا وہ کمزور رُخ ہمارے سامنے آتا ہے جو ماضی کی معمولی سے معمولی چیز کو مقدس صحائف کا مرتبہ عطا کرتا ہے اور حال کی عظیم الشان کوششوں سے نظر پھیر لیتا ہے۔ اگر اسے کسی قلمی نسخے میں کسی نامعلوم شاعر کے چار معمولی شعر مل جائیں تو وہ خوشی کے عالم میں تمام جدید ادبی سرمایہ کو دریابُرد کرنے پر آمادہ ہو جائے گا۔ اس کے لیے دنیا ماضی کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اُسے تخلیقی ادب سے بہت کم دلچسپی رہ جاتی ہے اور وہ اپنے لیے ایسی دنیا تعمیر کر لیتا ہے جہاں بہت تھوڑے سے لوگ داخل ہو سکتے ہیں۔ یہ کہہ دینا اس موقع پر ضروری ہے کہ ہمارے کئی صاحب قلم جنھیں خالص تحقیق سے دلچسپی ہے اس بات کا احساس بھی رکھتے ہیں کہ ادب زندگی کا مظہر ہے اور آج بھی جو ادیب خلوص کے ساتھ زندگی کی ترجمانی جذبات کی مدد سے کر رہے ہیں، وہ اسی توجہ کے مستحق ہیں جیسے ماضی کے۔

کسی ملک کا قدیم ادب اس کے جدید ادب سے صرف زبان کی تراش خراش میں مختلف نہیں ہوتا، بلکہ ادب کی تخلیقی نوعیت کے متعلق ادیب کا زاویۂ نگاہ بھی بالکل بدلا ہوا ہوتا ہے۔ اس لیے سوائے تاریخی تجزیہ کے جو نقطۂ نظر بھی اُس کے مطالعے کے لیے منتخب کیا جائے گا وہ محدود ہوگا۔ قدیم ادب کے جائزے کی ایک صورت تو یہی ہے جو ہمارے محققین پیش کرتے ہیں لیکن کچھ ناقدین اس کے بھی قائل ہیں کہ ہر دور کے ادب کو اُسی زمانے کے اصولِ نقد سے جانچنا چاہیے۔ یہ بات نہ تو آسان ہے اور نہ مفید، اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ قدیم ادب ہمارے لیے صرف ایک مقدس ترکہ کی حیثیت سے قابلِ احترام نہیں ہے۔ بلکہ اس میں فطرت اور سماج کی رجعت پسند طاقتوں پر قابو پانے کی جس جدوجہد کا مظاہرہ شعوری یا غیر شعوری طور پر ہوتا ہے، اُس سے انسانی شعور کی تاریخ مرتب ہوتی ہے۔ یہی تاریخی مادّیت کی مدد سے ادب کے جائزے کی صورت ہے۔ اس لیے ایسی تحقیق جو قدیم ادب کو صرف قدیم ادب سمجھ کر زندگی کے

دوسرے شعبوں سے علاحدہ دیکھے وہ مفید نہیں اور جو اصولِ نقد بعض اقدار کے کسی زمانے میں عزیز اور بعض کے ناپسندیدہ ہونے کے وجوہ تک ہمیں نہ پہنچائیں وہ بھی نامکمل اور غیر حکیمانہ ہیں۔

نقادوں کا ایک اور گروہ ہے جو شاعری کو صرف مرصّع کاری سمجھتا ہے اور نثر کو محض انشا پردازی وہ محاورہ کے استعمال، لفظوں کے انتخاب، صنائع کی دلکشی کا فریفتہ نظر آتا ہے۔ ایسے نقاد ہر شعر کو انفرادی طور پر اسلوب بیان کی کسوٹی پر کستے ہیں۔ کبھی کبھی معنویت پر بھی غور کر لیتے ہیں لیکن اس سے انھیں زیادہ تعلق نہیں ہوتا۔ وہ بندش اور حُسن ادا پر جان دیتے ہیں، اُن کے لیے شاعری یہی ہے۔ وہ صوتی حسن، الفاظ کی جھنکار، قافیہ کا ترنم اور ردیف کی گونج بھی نہیں دیکھتے بلکہ صرف ظاہری، لفظی خوبیوں کے پا جانے کو تنقید سمجھ لیتے ہیں۔ وہ عروض کی کتابوں کے بتائے ہوئے قواعد سے ایک حرف بھی انحراف نہیں کر سکتے۔ حرفوں کا گرنا اور دبنا، الفاظ اور محاورات کے استعمال میں سند، ان کے لیے وہ شاعری کی روح کی جانب نہیں مڑتے بلکہ قدیم اساتذہ کے یہاں اس کا جواز ڈھونڈتے ہیں۔ ایسے نقاد شاعری کی سماجی اہمیت کا تو ذکر ہی کیا، اُس کے مرکزی تاثر، اس کے معنوی حُسن اور اس کی شاعرانہ خوبیوں سے بھی ناواقف ہوتے ہیں۔ تنقید کا یہ طریقہ تذکرہ نگاروں کے طرز سے ملتا ہوا ہے۔ اور اسی معاشرتی زندگی کی روایت کی حیثیت سے چلا رہا ہے جس میں مواد کی جانب سے توجہ ہٹ چکی تھی اور صرف اظہار اور طرزِ ادا کو ادب سمجھ لیا گیا تھا ایسے لوگ قدیم اقدار کی عزت رسمی طور پر کرتے چلے جا رہے ہیں، اب ان اقدار میں نئی زندگی پیدا کرنا ممکن نہیں ہے۔ صرف رسم پرستی کے زور پر نقادوں کا ایک مختصر سا گروہ اس حیثیت سے زندہ ہے۔ ادب کی رفتار ترقی پر وہ کسی قسم کا اثر نہیں ڈال رہا ہے۔

اُردو ادب میں نثر کی کمی نے نقادوں کا رُخ صرف شعر گوئی پر غور کرنے کی جانب موڑ دیا تھا اور شاعری میں سب سے زیادہ اہمیت غزل کو حاصل تھی۔ غزل کے اشعار کی سب سے بڑی خصوصیت یہ سمجھی جاتی تھی کہ اس میں ایک ہی شعر میں مکمل اور اہم بات کہہ دی جاتی ہے، چنانچہ ان تنقید نگاروں نے جو شاعری میں معنویت کی بھی جستجو کرتے ہیں، غزلوں کے اشعار کو ایک خاص انداز میں پیش کیا۔ یعنی کسی شاعر پر تنقید کرتے ہوئے انھوں نے شاعری کے چند رسمی مضامین کا انتخاب کر کے اسی کے ماتحت اچھے اور معنی خیز اشعار کا انتخاب کر لینا اور بعض اشعار کی معنوی اور لفظی خوبیوں کو ظاہر کر دینا کافی سمجھا۔ ان رسمی مضامین میں عشق اور اس کے مختلف پہلو، تصوّف اور اس کے ذیلی عنوانات، اخلاقی مضامین وغیرہ کا خاص طور پر انتخاب کیا

جاتا ہے۔ غزل کے اشعار میں جو انتشار اور پراگندگی ہوتی ہے اُس میں ایک طرح کا معنوی ربط اس طرح ڈھونڈا جاتا ہے اور مختلف غزلوں سے خاص موضوعات پر اشعار تلاش کر کے سطحی طور پر ایک شاعر کے مواد کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ شاعری کو زندگی سے علاحدہ دیکھنے کی عام غلطی کی وجہ سے ایسی تمام تنقیدیں کھوکھلی معلوم ہوتی ہیں۔ اگرچہ مجموعی طور پر شاعر کی انفرادیت اور شخصیت کا ہلکا سا اندازہ ہو جاتا ہے لیکن شاعر کی سماجی شخصیت کا پتہ نہیں چلتا۔ نہ یہ پتہ چلتا ہے کہ اُس پر زندگی کی کون سی قدریں اثر انداز ہوئیں اور نہ یہ کہ اُس نے عام رفتارِ زندگی پر کیا اثر ڈالا۔

ان تنقید نگاروں میں بعض غیر معمولی طباعی اور ذہانت کی وجہ سے شدّت کے ساتھ انفرادیت پسند ہو جاتے ہیں۔ اُردو کو اس طرح کے نقاد کم ملے لیکن بعض ایسے ضرور ہیں جنھوں نے تنقید میں اپنے علم و فضل کا مظاہرہ کیا اور اپنی معلومات کے کانٹے پر شاعر کو تولنا چاہا۔ اس طرح کے نقاد عام طور پر اُسی شاعر کو لیتے ہیں جس نے اُن پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ ان کے اشعار اور خیالات کی توضیح نہایت پُر جوش انداز میں کرتے ہیں۔ اُن کے جمالیاتی نقطۂ نظر کی رنگینی شاعر کو عام انسانوں سے بہت بلند بنا کر دیکھتی ہے اور خالص وجدان کی یہ کیفیت شاعر کے گرد و پیش خواب و خیال کی ایک خوبصورت دنیا بسا دیتی ہے۔ حسین، پُر اثر اور پُر جوش الفاظ میں کبھی معنویت کی تعریف، کبھی الفاظ اور اسلوبِ بیان کی توصیف ہوتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک غیر مرئی فضا تیار ہو گئی ہے، جس کا زندگی کے مادّی حقائق سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ نقاد جو اثر کسی شعر یا شاعر سے لیتا ہے اُسے پُر زور الفاظ میں دوسروں تک پہنچا دیتا ہے۔ وہ کسی اصول نقد کی فکر نہیں کرتا بلکہ صرف حُسن کی جستجو کرتا ہے اور حُسن اس کی اپنی نگاہ کی تخلیق کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ اس کی تلاش میں وہ دور دور تک چلا جاتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ تمام لوگ اس کے ساتھ ہیں اگرچہ زیادہ تر ایسا نہیں ہوتا۔ وہ اپنی رنگینیٔ نگاہ میں دوسروں کو شریک کر لیتا ہے لیکن اس کا تجزیہ جذبات کی جس رنگ آمیزی پر مبنی ہوتا ہے اس میں منطقی نقطۂ نظر کے فقدان کی وجہ سے پائیداری نہیں ہوتی، وہ ادب کو مبہم طور سے سمجھنا اور سمجھانا چاہتا ہے۔ ایسا نقاد بہت آسانی سے ادب برائے ادب کے جال میں گرفتار ہو جاتا ہے بلکہ اُس کے نقطۂ نظر کی ماورائیت ادب کے مادّی وجود اور سماجی اظہار پر زور دینا پسند نہیں کرتی اور ادب کا رشتہ الہام سے ملنے لگتا ہے۔ شاعری صرف انفرادی جذبات کی کشمکش کا نتیجہ معلوم ہونے لگتی ہے اور یہ پتہ نہیں چلتا کہ انفرادی جذبات کے پس منظر میں کون سی سماجی حقیقتیں زندگی کی

تشکیل کر رہی ہیں۔ خالص جمالیاتی نقطۂ نظر میں لطیف اور نازک اشارات کی کمی نہیں ہوتی، نقاد پڑھنے والوں کو ہر قدم پر خلافِ اُمید خوبصورت جملوں اور حسین کنایوں اور اشاروں کی مدد سے اپنے ساتھ لینے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح کے نقادوں میں بعض اجتماعی شعور بھی رکھتے ہیں لیکن ان کی توجہ کا مرکز عام طور سے شاعر یا ادیب کا انفرادی تجربہ بن جاتا ہے۔ کہیں کہیں جماعتی احساس کی ہلکی سی آمیزش خالص جمالیاتی انداز نظر کو نقصان پہنچاتی ہے۔ جمالیاتی نقادوں کی پہنچ شعر وادب کی خوبیوں تک ایک گہرے وجدان کے ذریعے سے ہوتی ہے اور ایک قسم کا صوفیانہ شعور اُن کا رہنما ہوتا ہے۔ یہ تنقید بھی مکمل طور پر ادب کے اجتماعی اور سماجی محرکات کا پتہ نہیں دیتی، وہ اس طرح صرف ان لوگوں کے لیے تسکین کا سامان فراہم کرتی ہے جو ادب کو کسی خلاق دماغ کی خود رو تحریک کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ اس تنقید سے انھیں آسودگی حاصل نہیں ہوتی جو ادب کو اجتماعی کشمکش حیات کا مظہر مانتے ہیں اور ادیب کو شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کشمکش کے کسی نہ کسی پہلو کا ترجمان خیال کرتے ہیں۔

یورپ اور امریکہ کی تنقید نگاری سے متاثر ہو کر اُردو کے نقادوں نے بھی ادب اور زندگی کے باہمی تعلق پر غور کرنا شروع کیا۔ میتھو آرنلڈ نے شاعری کی تعریف کرتے ہوئے اسے زندگی کی تنقید کہا تھا اور وہ خود بھی کسی حد تک ادب اور شعر کو زندگی سے قریب دیکھنے کی کوشش اپنی تنقیدوں میں کرتا رہا۔ اگرچہ زندگی کی جدلیاتی پیچیدگی کا تصور نہ رکھنے کے باعث وہ واقعی اس میں خود کامیاب نہ ہوسکا اور ایک مذہبی اخلاقی نصب العین کے معیار پر نظر جمائے رکھنے کی وجہ سے بعض تعصبات کا شکار ہو گیا تاہم اس کی تنقید نگاری نے ایک نیا راستہ ضرور پیدا کر دیا۔

اُردو کے بعض نقادوں نے شاعری اور زندگی میں مطابقت کی جستجو کی، لیکن جن نقادوں کے پیشِ نظر کوئی مخصوص نظریۂ حیات نہ تھا وہ مکمل طور پر دونوں کے تعلق کو نہ تو سمجھ سکے اور نہ زندگی کی پیچیدہ راہوں میں شاعر اور ادیب کے شعور یا وجدان کے ساتھ چل سکے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کہیں انھوں نے ادھورے طور پر ادب کو سمجھ لیا، کہیں ناقص طور پر زندگی کو، یا پھر دونوں میں تطابق پیدا کرنے کی سعی میں خالص میکانکی انداز اختیار کر لیا، جس سے نہ تو جمالیاتی ذوقِ نظر رکھنے والوں کو آسودگی حاصل ہوسکی اور نہ ادب کا مادی اور تاریخی تجزیہ کرنے والوں کو۔ ایسے نقادوں نے بالعموم ایک مرکب اصولِ نقد بنا لیا اور ایک قسم کا انتخابی طریق کار اختیار کر لیا جس میں حسب موقع تشریحی، تاثراتی، جمالیاتی ہر طرح کے اصولوں سے کام لیا جا سکے۔ یہی نہیں بلکہ کہیں موضوعی عینیت، کہیں

موضوعی تصور پرستی اور کہیں حقیقت پسندی اور مادیت کو اونچی جگہ دی اور ایک ایسا معجون مرکب تیار کر دیا جس سے سرسری مطالعہ کرنے والے تو متاثر ہو سکتے ہیں لیکن ادب کا حکیمانہ اور اصولی مطالعہ کرنے والے کسی قسم کا ہمہ گیر فلسفیانہ نقطۂ نظر نہ ہونے کی وجہ سے کوئی فائدہ نہیں اُٹھا سکتے۔

فرائڈ اور اس کے ہم خیال ماہرینِ علم النفس نے انسانی اعمال اور افعال کی نئی تشریح پیش کی۔ شعور، تحتِ شعور اور لاشعور کے محرکات کا پتہ لگایا۔ ادب اور دوسرے فنونِ لطیفہ کو جنسی میلانات کے بعض پوشیدہ، نامعلوم اور راستے سے ہٹے ہوئے اثرات کا نتیجہ بتایا۔ انفرادی طور پر شاعر یا ادیب کی زندگی میں جنسیت کو جگہ حاصل ہوتی ہے اُس میں جنسی دباؤ، جنسی تحکن، تحت شعور اور لاشعور میں جنسی خواہشات کا عمل، علامات کی شکل میں اس خواہش کا ارتفاع، ان عنوانات کے ماتحت ادیب کے کارنامے کی تشریح اور تحلیل کی جاتی ہے۔ اُردو کے کسی نقاد نے ابھی مکمل طور پر یہ طرز اختیار نہیں کیا ہے لیکن اس سے مدد لی جا رہی ہے۔ یقیناً ایک حد تک اس سے مدد لینے میں کوئی خرابی واقع نہیں ہوتی کیوں کہ محرکاتِ شعر کی پیدائش میں شاعر کی پوری شخصیت بہت بڑا درجہ رکھتی ہے تاہم جب کوئی نقاد صرف لاشعور کو حقیقت مان کر ادب و شعر کے سارے سرمائے کو اسی پر ڈھالنے لگتا ہے تو انسانی شعور اور اس کی شعوری قوتِ تخلیق کی بڑی توہین ہوتی ہے اور مادی زندگی کے وہ محرکات جو افراد ہی کو نہیں قوموں اور جماعتوں کو جہدِ حیات کا سبق دیتے ہیں، غیر اہم معلوم ہوتے ہیں۔ گویا حقیقت کی جستجو شاہراہ سے ہٹ کر صرف اس راستے پر کی جاتی ہے جو کہیں کہیں شاہراہ کے قریب آ جاتا ہے ورنہ کسی ایسی بھول بھلیاں میں پہنچا دیتا ہے جہاں ظن و گمان کی رہنمائی میں قدم آگے بڑھتے ہیں۔ تجزیۂ نفس کے اصولوں پر تنقید کرنے میں مکمل حقیقت نگاہوں سے اوجھل ہو جاتی ہے اور اہمیت ایک غیر اہم جزو کو حاصل ہو جاتی ہے۔

کچھ نقاد شعر و ادب میں حقیقت نگاری چاہتے ہیں اور ان کی تنقیدوں میں بھی یہی کسوٹی کام کرتی ہے لیکن حقیقت کا وہ لغوی یا مابعد الطبیعیاتی مفہوم جو عام ہے، اُن کے پیشِ نظر نہیں ہوتا۔ حقیقت ایک پیچیدہ اور مرکب عمل ہے اس لیے کوئی بنا بنایا سانچہ ہر وقت اور ہر زمانے، ہر ماحول اور ہر سماج کی حقیقتوں کو جانچنے کے لیے نہیں ہو سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے نقاد ذمہ داری کا بہت احساس رکھتے ہیں اور تجزیہ کا نازک حربہ بڑی چابک دستی سے استعمال کرتے ہیں۔

تنقید جب حقیقت کے عام اور سطحی مفہوم سے گزر کر حقیقت کے ہر شعبہ کو، اس کے مثبت اور منفی اثرات کو، اُس کے مادی اور نفسیاتی وجود اور تعلق کو گھیر لیتی ہے تو اسے اشتراکی حقیقت

نگاری کا نام دیا جاتا ہے۔ اس میں فرد کا تجزیہ ایک باشعور سماجی انسان کی حیثیت سے کیا جاتا ہے اور شاعر یا ادیب الہام والقا کی اونچی سطح سے اُتر کر نقاد کے روبرو ہوتا ہے۔ ایسے تنقیدی تجزیہ سے لوگ گھبراتے ہیں کیوں کہ یہ طریقہ ادیب کو اس کے سماجی روابط کی روشنی میں پیش کرتا ہے۔ اُس کے رجحانات، رجحانات کی پیدائش اور حقیقت کو واضح کر دیتا ہے۔ رجعت پسند اور انحطاط پذیر تصورات کا پول کھولتا ہے۔ یہ ادب برائے ادب کے گول گنبد میں پناہ لینے والوں کی خالص جمالیاتی تخلیق سے پردہ ہٹا کر اُن کے معاشرتی رجحان کا تجزیہ کرتا ہے۔ جو لوگ یہ چاہتے ہیں کہ ادب سے دلچسپی لینے والے صرف صورت اور ہیئت کے حُسن میں اُلجھے رہیں، مواد اور مضمون کو نہ دیکھیں کیوں کہ ہر مواد اچھا ہے۔ ہر موضوع ادب کے لیے موزوں ہے۔ وہ ایسی تنقید سے بہت گھبراتے ہیں۔ عام طور پر ایسے لوگوں کا موضوع انسانوں کی صالح خواہشات کا آئینہ دار نہیں ہوتا۔ وہ لوگ یہ نہیں چاہتے کہ ادب سے زیادہ لوگ دلچسپی لے سکیں۔ ایسے ہی لوگ اس بات کو تو ضروری سمجھتے ہیں کہ قدیم اخلاق اور تصوف کے تمام مسائل سے واقف ہوں لیکن اس بات کو ضروری نہیں سمجھتے کہ آج انسانی زندگی کی تشکیل جن عناصر سے ہو رہی ہے اُن کا علم حاصل کیا جائے۔ ایسے تمام لوگ اُس تنقید نگاری کی مخالفت کریں گے جو رجحانات کا تجزیہ کرتی ہے، جو ادیب کے شعور کو علوم کی کسوٹی پر پرکھتی ہے، جو ادیب سے یہ مطالبہ کرتی ہے کہ وہ اپنے سماجی فرائض کا احساس رکھے۔

ایسی تنقید جو حقیقت کو اُس کے ہر مادّی روپ میں تلاش کر لے اور تجزیے کی مدد سے شعر و ادب میں حُسن کی جستجو کر لے اُردو میں ابھی نہ ہونے کے برابر[1] ہے۔ اس لیے ضرورت ہے کہ نقاد کے بعض فرائض کی طرف اشارہ کر دیا جائے۔ شاعر اور ادیب نقاد کی انگلی پکڑ کر نہیں چل سکتا اور نہ نقاد کا یہ کام ہے کہ وہ ادیب کی آزادی میں رکاوٹ ڈالے۔ فنکار کو زیادہ سے زیادہ آزادی ہے۔ اسی لیے نقاد کو یہ دیکھنا چاہیے کہ ادیب نے اس آزادی کا استعمال کس طرح سے کیا ہے۔ اس نے آزادی کو اپنی انفرادی تفریح کے لیے، کسی انحطاط پذیر فلسفہ کے لیے، کسی رجعت پسند جذبے کے لیے استعمال کیا ہے یا عام انسانی مسرت میں اضافہ کرنے کے لیے اور اُسے ترقی کی راہ پر لگانے کے لیے۔ اگر کسی ادیب نے آزادی کے نام پر بے راہ روی اختیار کی ہے اور بنی نوع انسان کے لیے زہر اور افیون فراہم کرنے کی کوشش شعوری یا غیر شعوری طور پر کی ہے تو نقاد کے لیے تریاق مہیا کرنا اور ادیب کی بے راہ روی کا پردہ فاش کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ نقاد صرف ہیئت اور صورت کے حسین لباس سے آسودہ نہیں ہو سکتا، مواد اور مضمون کے صحت بخش عناصر کا تجزیہ بھی اس کے فرائض میں داخل ہے۔

---

1. یہ مضمون بارہ سال پہلے لکھا گیا تھا، اب یہ صورتِ حال کسی قدر بدل چکی ہے۔

انسان کی معاشی و معاشرتی زندگی ایک تصوراتی اور فکری ڈھانچہ بھی تیار کر دیتی ہے اور طبقاتی کشمکش میں زندگی کے بنیادی عناصر اور ظاہری تمدنی ڈھانچہ کے درمیان خاص قسم کے تعلقات پیدا ہوجاتے ہیں۔ نقاد کے لیے اس تعلق کا پتہ لگانا ضروری ہے کیوں کہ انفرادی، طبقاتی یا اجتماعی نفسیات کی حقیقت دونوں کے تعلق اور تناسب کو سمجھے بغیر اچھی طرح سمجھی نہیں جاسکتی۔ یہ تعلق طریق پیداوار و تقسیم میں تغیر پیدا ہونے کی وجہ سے بدلتا رہتا ہے۔ اس لیے کوئی بندھاٹکا اُصول ہر موقع پر کام نہیں آسکتا۔ ہر دفعہ نئے سرے سے اس بہتی ہوئی زندگی کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ اس سلسلے میں ایک حقیقت کی طرف خاص طور سے دھیان دینے کی ضرورت ہے۔ ادب یا تنقیدِ ادب کو معاشیات کا ایک شعبہ نہیں سمجھنا چاہیے اور نہ اس تعلق کو جو معاشی عناصر اور تصوراتی ڈھانچے کے درمیان قائم ہوجاتا ہے ریاضیاتی تناسب سے بدلتا ہوا سمجھنا چاہیے۔ کیوں کہ جب ایک دفعہ ایک مخصوص نظامِ حیات کی وجہ سے ایک مخصوص ادبی نظریہ بن جاتا ہے تو وہ اپنے قوانین اور اصول وضوابط آپ بنالیتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کا تعلق معاشی نظام سے بالکل نہیں ہے۔ لیکن نقاد کی بصیرت کو اس سے دھوکا نہ کھانا چاہیے۔ اُسے ٹھیری ہوئی رسمیت اور بدلتی ہوئی حقیقت دونوں کے اثرات کا اندازہ لگانا اور اسی کے لحاظ سے ادب کا تجزیہ کرنا چاہیے تاکہ زندگی کی پیچیدگی آسان پسندی کا شکار نہ ہوجائے۔

ہر انسان جو فطرت یا سماج کے متعلق لکھتا ہے، کسی نہ کسی اصول کا پابند ہوجاتا ہے۔ وہ یا تو حالات سے اطمینان ظاہر کرتا ہے یا بے اطمینانی، اور دونوں حالتوں میں اپنے نقطۂ نظر سے مشکلات کا حل پیش کرنے لگتا ہے۔ یہاں نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ ادیب کے نقطۂ نظر کا جائزہ لے کر دیکھے کہ وہ زندگی کے مسائل کے متعلق کیا رائے رکھتا ہے۔ اُس میں تضاد یا ابہام پایا جاتا ہے یا کسی مخصوص فلسفۂ حیات کی مدد سے وہ زندگی کے ہر مسئلہ پر واضح رائے دیتا ہے۔ اُس کا فلسفہ حقیقت پر مبنی ہے یا خیال آرائی پر، اُس کے یہاں مادّیت ہے یا عینیت کتاب کی عظمت، شاعری کا مفکرانہ عنصر، مضمون کی افادی قیمت، اسی فلسفہ کی صداقت اور عظمت پر منحصر ہے ورنہ یوں تو بہت کچھ لکھا جاتا ہے اور بہت کچھ لکھا جائے گا لیکن نقاد زندہ رہنے والے عناصر کی جستجو کرتے وقت اسے نظر انداز نہیں کرسکتا۔ پھر یہی نہیں، یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ ادیب نے جس عہد کے متعلق لکھا ہے، جن لوگوں کا تذکرہ کیا ہے، جن خیالات کی ترجمانی کی ہے اُن میں تاریخی سچائی پائی جاتی ہے یا نہیں۔ تفاصیل میں ادیب کے علم کی حقیقت معلوم ہوگی۔ کشمکش کا ذکر کرتے ہوئے کسی

طرف ہو جانا پڑے گا کیوں کہ کوئی باشعور ادیب ایک ہی وقت میں دو راستوں پر نہیں چل سکتا۔ نقاد ان کا تجزیہ کر کے یہ بتائے گا کہ ادیب نے جس موضوع پر قلم اُٹھایا ہے اس کے متعلق اس کا علم مکمل یا کم سے کم کافی ہے یا نہیں۔ زندگی کی نشو ونما کا عمل بہت اُلجھے ہوئے طریقے سے ہوتا ہے۔ انسانی زندگی میں اس کا اظہار جن جذبات کے ذریعے سے ہوتا ہے وہ بھی پیچیدہ ہوتے ہیں۔ اس لیے ادیب اگر صرف خیال آرائی کر رہا ہے تو اس کا پتہ چل جائے گا اور اگر علم کی مدد سے اپنے مواد کو ترتیب دے رہا ہے تو وہ بھی ظاہر ہو جائے گا۔ لیکن یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ خود نقاد کو علم کے بغیر قلم نہ اٹھانا چاہیے ورنہ وہ تصنیف کے ساتھ ناانصافی کا مرتکب ہوگا۔

مواد کی حقیقت کا جائزہ لینے کے بعد تخلیقی ادب کے سماجی طریقِ اظہار کا دیکھنا بھی ضروری ہے۔ مواد اور ہیئت میں جو تعلق ہے اُسی کی آمیزش سے ادب، ادب بنتا ہے اور ساری دنیا کے تخلیقی ادب کی یہ خصوصیت ہے کہ اُس میں مواد اور ہیئت کا وہ ساحرانہ امتزاج موجود ہے جو تاریخی سچائیوں میں حُسن اور زندگی پیدا کر دیتا ہے۔ نقاد کو اس پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ وہ مواد کے پیش کرنے کے طریقے کو بھی دیکھے۔ ہیئت اور اظہار کی بھی ایک سماجی حیثیت ہے کیوں کہ وہ ادیب اور پڑھنے والے کے درمیان ایک رابطے کی حیثیت رکھتے ہیں اسی کی مدد سے ادیب اور پڑھنے والوں تک پہنچتا ہے۔ چوں کہ یہ طریق اظہار بھی بدلتا رہتا ہے اس لیے اس کا مطالعہ بھی کسی بنے بنائے اصول کی مدد سے درست نہ ہوگا۔

بہر حال تنقید کا وجود علمی دنیا میں ایک فن کی حیثیت سے بہت قدیم ہے جو سماجی ضرورتوں اور تقاضوں کے لحاظ سے بدلتا ہے۔ اس کی تاریخ انسانی شعور میں اسباب وعلل تلاش کرنے اور حکیمانہ اندازِ نظر پیدا کرنے کی عام تاریخ کا ایک حصہ ہے۔ آج کے تقاضوں کی روشنی میں تنقید کے ایک جدید نقطۂ نظر کی ضرورت ہے۔ جس کے مبادیات اس مضمون میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک بات اتنی واضح ہے کہ اُسے دہرانے کی ضرورت نہیں لیکن اتنی اہم ہے کہ یاد دلا دینا بے موقع بھی نہ ہوگا، وہ یہ کہ نقاد کو فطری اور سماجی علوم، انسانی تمدن کی تاریخ، زبان کی پیدائش اور نشو ونما کی تاریخ کا مطالعہ کیے بغیر تنقید کے میدان میں قدم نہ رکھنا چاہیے ورنہ وہ اس دشوار گزار منزل سے گزر نہ سکے گا۔ (بحوالہ 'روایت اور بغاوت' 1944)

○

(ایوانِ اردو، دہلی، جلد 3، شمارہ 26، جولائی 2012)

ادبی تنقید کے چند مسائل

اس امر کے ماننے میں تامل کی گنجائش نہیں کہ ادب کا تعلق زندگی سے گہرا اور غیر منفصل ہے۔ ادیب بھی عام انسانوں کی طرح جذبات، خیالات اور شعور رکھتا ہے۔ اور اسے اس زندگی سے عہدہ برآ ہونا پڑتا ہے جو اس کے ارد گرد پھیلی ہوئی ہے۔ حقیقت سے کامیابی کے ساتھ مفاہمت کی دو ہی صورتیں ممکن ہیں، اول عملی طور پر اس کے بطن میں تبدیلی پیدا کر کے یا فنی طور پر اس کی نئی تعبیر و تفسیر پیش کر کے۔ ادب کے مسائل وسیع طور پر کلچر کے مسائل سے علیحدہ نہیں ہیں۔ اب تک انسان نے جس طور سے زندگی بسر کی ہے اس کا واضح نقش حال کے فکر اور برتاؤ کے ڈھانچے پر موجود ہے۔ اور آج کی زندگی سے جو نتائج پیدا ہو رہے ہیں یا ہو سکتے ہیں وہ لازماً مستقبل کی تشکیل میں استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ ادب کا مقصد اپنے مخصوص طریق کار کے لحاظ سے ان معیاروں کو پرکھنا اور ان پر حکم لگانا ہے۔ کوئی بھی فن کار خواہ وہ انتہائی معروضی نقطۂ نظر کیوں نہ اختیار کرے، ان بنیادی تقاضوں سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ ادب کی تخلیق کے پس پشت جو محرک ہے وہ ایک حد تک صاف اور سادہ ہے۔ یعنی انسانی تجربے کے کسی خاص پہلو کی چھان بین اور اس کی بنیاد پر حقیقت کی کوئی نئی ترجمانی۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ شاعر یا ادیب کے لیے کوئی گہرا اور تند تجربہ جسے اس نے اپنے قلب و روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہو ضروری ہے۔ اس تجربے سے اس کی شخصیت کی خلیوں (cells) میں بنیادی اندرونی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی سے نئی بصیرت، نیا وجدان، نئی قوت تخلیق حاصل ہوتی ہے۔ اس تجربے ہی کی مدد سے انسان اپنے گرد و پیش کی اشیاء کو ایک نئی روشنی میں دیکھنے لگتا ہے۔ اور انھیں ذہنی اور جمالیاتی طور پر بدلنا چاہتا ہے۔ عام زندگی میں ذہنی کاہلی یا یکسانیت یا رسم و رواج کی وجہ سے جو انجماد پیدا ہو جاتا ہے، جو بے رنگی غالب آ جاتی ہے، اس کی اوپری پرت (layer) اس تجربے اور

بصیرت سے شکست کھا جاتی ہے۔ زندگی کے مواد اور ہیولیٰ میں تغیر کا یہی امکان اور یہی صلاحیت شاعر یا ادیب کو اپنی بات کہنے پر اکساتی ہے۔ اس بات کو ایک مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ محبت اور نفرت، بنیادی اور اتنے پرانے جذبات ہیں جتنا خود انسان کا شعور اور اس کی مادی زندگی۔ ادیب اور شاعر ایک خاص صورتِ حال میں ان کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس تجربے کی نوعیت اور کیفیت اس کے لیے منفرد اور اچھوتی ہوتی ہے۔ اور اس کے ردِ عمل کے طور پر وہ انسانی برتاؤ کے عام معیار اور ڈھانچے کو ایک نئی روشنی میں دیکھنے لگتا ہے۔ کسی قدر بدلے ہوئے اسی نقطۂ نظر کی وجہ سے وہ اسے ایک واقعی تجربہ سمجھتا ہے۔ جس صورتِ حال سے یہ جذبات متعلق ہیں، ان سے وہ اپنے طور پر عہدہ برآ ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال کو حسی طور پر پیش کر کے اور ہمارے اندازِ فکر کو بالواسطہ طور پر ایک نئے نہج پر لگا کر وہ حقیقت کا ایک نیا رخ پیش کر دیتا ہے۔ یہ عمل مختلف اور متنوع حالتوں میں ظاہر ہوتا ہے، بعض سادہ اور بعض کسی قدر پیچیدہ۔ لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ کسی نظم، ناول یا ڈرامہ لکھنے کا جواز اس کے علاوہ اور کوئی نہیں ہو سکتا۔

اس کے پہلو بہ پہلو ایک اور بھی محرک ہوتا ہے۔ اول تو تجربہ بذات خود کوئی نام اور معنی نہیں رکھتا، تا آنکہ وہ الفاظ کے پیکروں میں ظاہر نہ کیا جائے۔ تجربہ ایک غیر مرئی کیفیت ہے، ایک سیمابی اور گزر جانے والی حالت۔ یہ ادیب یا شاعر کے اندرون سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ چاہے کتنا ہی شدید، موثر اور تند کیوں نہ ہو، امتدادِ وقت سے مدھم بلکہ ضائع ہو سکتا ہے۔ اسے حرف وصوت میں بند کر کے، اسے باطن سے خارج میں لا کر، اسے سیال حالت سے منجمد حالت میں منتقل کر کے اور اسے گریز پائی سے اٹھا کر استقلال و ہمیشگی عطا کرنے ہی سے ہم اسے اہم اور معنی خیز بنا سکتے ہیں۔ اس عمل کو ہم خارجیت کا عمل (objectivization) کہہ سکتے ہیں۔ اس کا دوسرا پہلو وہ خواہش ہے جو شاعر یا ادیب بہ حیثیت انسانی جماعت کے ایک فرد کے محسوس کرتا ہے، یعنی اس تجربے اور اس کے ذریعہ حاصل شدہ تعبیر و تفسیر نو کو دوسروں تک پہنچانا۔ تخلیقی فن کار، تخلیقی عمل کے دوران میں اپنے گرد و پیش سے علاقہ توڑ لیتا ہے۔ وہ ایک تنہا فرد ہوتا ہے، وہ اپنے روحانی کرب کو انگیز کرنے میں کسی کا سہارا نہیں چاہتا، لیکن تجربے سے تجسیم کی طرف بڑھنا، خود انفرادیت سے اجتماعیت تک کے سفر کی خواہش کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ کہنا صحیح نہیں کہ لازوال بن جانے کی آرزو ہی فن کار کی انتہائی تمنا ہوتی ہے۔ لازوال بننے کی خواہش بھی عمل خارجیت کے بغیر ممکن نہیں۔ مشہور انگریزی شاعر شیلے نے اپنی معروف تصنیف (A Defence of Poetry) میں

یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ''انشا کا کام شروع ہونے سے پہلے ہی فیضان میں اضمحلال کے آثار نمایاں ہو جاتے ہیں اور ارفع ترین شاعری جو دنیا تک پہنچتی ہے، شاعر کے بدیع فکر اول کا محض ایک دھندلا سا سایہ ہوتی ہے۔'' یہ خیال صحت پر مبنی نہیں اس سے زیادہ گمراہ کن کروشے (Croce) کا یہ بیان ہے کہ تجربات کا وجدان حاصل کر چکنے پر فنکار کا عمل منتہی ہو جاتا ہے اور خارجیت یا ابلاغ کا عمل غیر ضروری ہے۔ دراصل وجدان کا ترسیل و ابلاغ ادبی فن کے دو نہایت ضروری اور لازم و ملزوم پہلو ہیں۔ وجدان کا تعلق محض اپنی ذات سے ہوتا ہے، ابلاغ کا تعلق پوری انسانی جماعت سے۔ ابلاغ ہی کے ذریعے وجدان اور فیضان کو عقلی بنایا جا سکتا، پرکھا اور متعین کیا جا سکتا ہے، الفاظ خود ایک سماجی آلہ کار ہیں، اور لکھنے کا عمل سماجی عمل ہے۔ تحریر کے وجود میں آنے سے پہلے زبانی ترسیل سے کام لیا جاتا تھا۔ وہ بھی باطن سے خارج کی طرف سفر کی ایک شکل تھی۔ اصل کارناموں کے ساتھ فن کار کا کسی پیش لفظ یا مینی فیسٹو (Manifesto) کو شامل کر دینا خود بہتر اور مکمل طور پر سمجھے جانے کی خواہش کی غمازی کرتا ہے۔ یہ اس صورت میں ضروری ہوتا ہے جب کہ شاعر یا ادیب یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے فکر و بیان کے اچھوتے پن کی وجہ سے بنیادی خارجی وسائل ناکافی ہیں۔ اسے قارئین کو اپنا ہمنوا اور ہمراز بنانے کے لیے ان کے ذہن و قلب کے دریچوں کو کھولنے اور انھیں پوری طرح اپنے ادراک حقیقت میں شریک کرنے کے لیے مزید وضاحت کی ضرورت پڑتی ہے۔

اس طرح ہمنوا اور ہمراز بنانے کے لیے ایک لازمی شرط کا پورا کیا جانا ضروری ہے اور وہ یہ ہے کہ ادبی اور فنی کارنامے کا مواد ایسے اجزاء سے مرکب ہو، جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کی دلچسپی اور فہم کے مطابق ہوں۔ بڑے ادب کے لیے یہ شرط اور بھی ناگزیر ہے۔ اب تک فن کار کی نادر بصیرت کے متعلق جو بات کہی گئی ہے، اس میں اور اس مزید نکتہ میں کوئی تنافر اور تضاد نہیں ہے۔ فن کار کا نقطۂ نظر یقیناً انفرادی ہوتا ہے۔ تجربہ اور مشاہدہ بھی شخصی اور ذاتی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مختلف طبقوں کے درمیان کلچر کے سطحیں، مختلف قوموں کے نظام اخلاق اور مروجہ اقدار زندگی اور تاریخ کے مختلف ادوار میں فکر و نظر کے پیمانے مختلف ہوتے اور بدلتے رہتے ہیں، لیکن بہت سے موضوعات ایسے ہوتے ہیں جو اس اختلاف کے باوجود عام طور پر لوگوں کے لیے بامعنی اور اہم ہیں۔ پہیلیوں اور علم الاصنامی (mythological) قصوں کی دلکشی اور لازوال حسن کا راز اسی میں ہے۔ اسی لیے بڑے اور عظیم ادبی فن پاروں کو ہر عمر اور مختلف ذہنی سطح

رکھنے والے لوگ پڑھ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایلیڈ (Iliad) کا وہ حصہ لیجیے جہاں ہیکٹر (Hector) اپنی بیوی (Andromache) سے رخصت ہو رہا ہے۔ اس موثر منظر میں، جذبات پدری و مادری کے اس موازنے میں، اس سادگی اور معصومیت میں، جوان کے بچے کے ردعمل سے ظاہر ہوتی ہے۔ اتنا عرصہ گزر چکنے کے بعد بھی آج بھی وہی شادابی اور حسن ہے جو ہزاروں سال پہلے تھا۔ سفر نامہ گلیور کو لیجیے، بے شک وہ اٹھارہویں صدی کے انگلستان کے سماج اور تاریخ میں پیوست ہے۔ مگر اس میں معاشرتی اور سیاسی اداروں پر جو تند و تلخ تنقید ہے، اسے آج کے حالات پر بھی منطبق کیا جا سکتا ہے۔ (Catullus) کے غنائی نغموں کو لیجیے، ان میں جو شادابی، سرشاری اور شعریت ہے، وہ امتداد وقت کے باوجود ماند نہیں پڑی ہے۔ دراصل انسانی جذبات میں تو کوئی تغیر واقع ہوتا نہیں۔ ہاں برتاؤ کے وہ سانچے، جو جذبات سے متعلق ہوتے ہیں، بدلتے رہتے ہیں، فن کار کی نظر جس وسیع مواد پر ہوگی، وہ اپنی دل چسپیوں اور موضوعات کو جس قدر متنوع اور عام زندگی سے جس قدر ہم آہنگ کر سکے گا، اسی قدر اس کا دائرۂ اثر بڑھ جائے گا۔ یہ صحیح ہے کہ ادب سے ہر شخص اپنے سوجھ بوجھ اور مذاقِ سلیم کے مطابق ہی لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ اور بہت سی ایسی فنی باریکیاں ہیں، جو اختصاصی علم اور ہنرمندی کے بغیر گرفت میں نہیں آسکتیں۔ لیکن اس کے باوجود تجربے کے مغز کا ایک حصہ ایسا ہو سکتا ہے، جسے کم و بیش بہت سے لوگ ذہنی سعی کے بعد اپنی دسترس میں لا سکیں۔ قوموں، طبقوں اور ادوار کے فرق کے باوجود زیادہ سے زیادہ قابلِ وثوق اور قابلِ قبول مواد کو اپنے خیال اور جذبے کی دنیا میں سمیٹ لینا، بیک وقت فنی بصیرت بھی ہے اور فنی مہارت بھی۔ دراصل جذبات، صورتِ حال اور ردعمل کے سانچے، امتیازات کے باوصف ایک بنیادی مماثلت رکھتے ہیں اور عظیم ادب کے مختلف نمونوں میں ہم اس مماثلت کو پہچان سکتے ہیں۔ اچھے اور باقی رہنے والے ادب کے لیے دو عناصر کی آمیزش ضروری ہے۔ یعنی فن کار کا نقطۂ نظر اور عام طور پر قبول شدہ مواد کا زیادہ سے زیادہ ہونا۔ اس سے نہ صرف وقتی مقبولیت کا دائرہ وسیع ہوتا ہے بلکہ اس بات کی بھی بڑی حد تک ضمانت ممکن ہے کہ فنی کارنامے کے نقوش مذاق اور وقت کی تبدیلیوں کی وجہ سے پھیکے نہ پڑیں گے۔

ادب کا ایک جواز یہ بھی ہے کہ وہ ہماری جمالیاتی حس کو تسکین دیتا ہے اور اس سے ایک خاص طرح کی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ فنی طور پر اس مسرت کا سرچشمہ فنی کارنامے کا جمالیاتی ڈھانچہ فراہم کرتا ہے۔ جمالیاتی ڈھانچے سے کیا مراد ہے؟ اور یہ مسرت کیسے حاصل ہوتی ہے؟

ہر فنی کارنامہ خواہ وہ ناول ہو، نظم ہو، یا افسانہ و ڈرامہ، ایک خاص وسعت رکھتا ہے۔ اس وسعت کا براہِ راست انحصار دو چیزوں پر ہے، اول فیضان (inspiration) کی لہر کا قیام، جو اس کارنامے کی تخلیق کے پیچھے کام کر رہی ہے۔ دوسرے اس صنف کی پابندیاں جن سے وہ متعلق ہے۔ جس طرح الفاظ ایک مکانی وجود رکھتے ہیں۔ اسی طرح فنی کارنامہ بھی جو الفاظ کی ایک مخصوص ترتیب کا نام ہے ایک مکانی وسعت رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر سانیٹ (sonnet) کو لے لیجئے۔ یہ چودہ مصرعوں کی ایک مختصر سی نظم ہوتی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر کا فیضان، یا اس کی بصیرت یا اس کا تجربہ، ان چودہ مصرعوں کی مکانی ہیئت میں سمیٹا جانا چاہیے۔ اسی طرح غنائی نظم کا ڈھانچہ ڈرامے سے اور ڈرامے کا ناول سے مختلف ہوگا۔ فارم دراصل مکانی رقبہ یا وسعت ہی کا دوسرا نام ہے۔ لیکن یہ مکانی ہیئت دراصل چند اجزاء کے مجموعے کا نام ہے اور انہی اجزاء کے پہلو بہ پہلو رکھنے سے ایک کل کی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ اسی لیے بڑے فنی کارناموں کے سلسلے میں ہم تعمیری حسن کا ذکر کیا کرتے ہیں۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ فارم بھی دو طرح کے ہوسکتے ہیں یعنی میکانکی (mechanical) فارم، اور عضوی (organic) فارم۔ اکثر بڑے فنی کارناموں میں عضوی فارم پایا جاتا ہے، یعنی وہ تمام اجزاء جن پر ان کی مکانی ہیئت مشتمل ہے، ایک دوسرے سے اس طرح ملحق و مربوط ہوتے ہیں، جس طرح ایک درخت کی پتیاں، یعنی ان میں ایک حیاتیاتی (biological) علاقہ ہوتا ہے۔ مشہور انگریزی نقاد کالرج (Coleridge) نے شیکسپیئر پر تنقید کے سلسلہ میں خاص طور پر اس عضوی فارم اور توانائی کا ذکر کیا ہے۔ دوسری بات اس سلسلہ میں یہ ہے کہ بحیثیت مجموعی ہر فنی کارنامہ کا ایک محیط (presiding) خیال ہوتا ہے اور مختلف اجزاء اس کے تابع ہوتے ہیں۔ اس محیط خیال ہی کو ہم ادبی کارنامے کی کلیت (totality) کے نام سے بھی پکار سکتے ہیں۔ فنی کارنامہ ایک پیچیدہ تنظیم ہے۔ یعنی فن کار کو اس کا التزام کرنا پڑتا ہے کہ اولاً تو حشو و زوائد اس میں راہ نہ پاسکیں، اور دوسرے وہ چیزیں جو شامل کرلی گئی ہیں۔ ایک دوسرے سے گہرے طور پر مربوط ہوں، اور ان کے مابین کسی طرح کے کھانچے نہ ہوں۔ یہ کہا گیا ہے کہ حسن دراصل احساس تناسب کا نام ہے، انسانی اور فطری حسن کے تمام مظاہر میں جہاں کہیں تناسب اعضاء یا اجزاء موجود ہوگا۔ اس سے ایک طرح کی حسی تسکین حاصل ہوگی۔ یہی حال ادبی کارناموں کا ہے۔ مثال کے طور پر ترگنیف (Turgeneve) کے ناولوں کو لیجئے۔ ان کا پیمانہ محدود ہے، لیکن ان میں جو ضبط و ایجاز اور

موزونیت و ہمواری ہے وہ بے اختیار خراج تحسین طلب کرتی ہے، لیکن ہمواری، موزونیت اور سلیقے یا قرینے کا یہ سخت گیر مطالبہ بعض اوقات صرف ایک آئیڈیل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے عدم حصول کی ایک اچھی مثال پوپ (Pope) کی نظم (Essay on Man) میں ملتی ہے۔ اس کے مختلف حصوں میں ناہمواری کا احساس ہوتا ہے جس کے مخصوص اسباب ہیں، جدید ترین روسی ناول ڈاکٹر زواگو (Dr. Zhivago) کے ابتدائی حصہ میں کرداروں کی کثرت اور بہت سے واقعات کا بیک وقت بیان کسی قدر انتشار کا سبب بنتا ہے اور کسی واضح سمت کی طرف بڑھتا نظر نہیں آتا۔ عظیم فنی کارناموں کی تہ میں اس نفیس منطق کا پایا جانا کم وبیش ضروری ہے، جس کے نتیجے کے طور پر فنی تعمیر عمل میں آتی ہے۔ بڑے پیمانے پر اس کی نہایت اچھی مثال ملٹن کی لافانی نظم 'فردوس گم گشتہ' ہے۔ اس میں ایک دہرا پلاٹ ہے۔ یعنی شیطان اور اس کے گروہ کی خدا کے خلاف بغاوت اور سرکشی اور پھر شیطان کے ورغلانے سے آدم اور حوا کی الٰہی قانون سے سرتابی۔ یہ دونوں اجزاء متوازی نہیں ہیں، بلکہ دوسرا واقعہ پہلے واقعے کا نتیجہ ہے۔ نظم کے آخر میں جب آدم اور حوا کی سرکشی کے جرم میں بہشت سے اخراج کا حکم دیا جاتا ہے۔ تو یہ واقعہ ذہن کو، واقعۂ ماقبل یعنی شیطان اور اس کے متبعین کے اخراج کی طرف لے جاتا ہے۔ یہاں اس کا ذکر اس لیے کیا گیا کہ اس دہرے پلاٹ کو نباہنے، متعلقہ فضا کے نمایاں کرنے اور اس سے میل کھانے والے اشاروں (symbols) کے استعمال میں ملٹن نے بڑی احتیاط اور چابکدستی کا ثبوت دیا ہے۔ اسی سلسلے میں یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ بعض دفعہ جب کسی فنی کارنامے کا مواد ہمارے ذہن سے محو ہو جاتا ہے تب بھی اس کے ڈھانچے کے حسن وخوبی کا نقش باقی رہتا ہے اور اگر یہ ڈھانچہ واقعی مکمل اور ہم آہنگ ہے تو اس سے ہمیں وہی جمالیاتی خوشی حاصل ہوتی ہے جو کسی متناسب الاعضاء انسان یا دلکش تصویر یا مکمل عمارت کے دیکھنے سے فوراً اس کی تحسین کے لیے اکساتی ہے۔

یہاں دو اور امور کی بھی وضاحت ضروری ہے۔ اول یہ کہ عضوی (organic) فارم کا تصور، روحانی ادب اور تنقید کی دین ہے، لیکن جس ادب میں ترتیب واری کے بجائے عدم تسلسل (discontinuity) کا اصول کارفرما ہوگا جیسے سترھویں صدی کی انگریزی شاعری، جدید ترین یورپین ناول یا فرانس کی اشارتی شاعری، وہاں ڈھانچے کا تصور سلسلہ واری کی وجہ سے نہیں بلکہ اور دوسرے ذرائع سے حاصل ہوگا۔ کلاسیکل ناول میں چوں کہ عمل کی راہیں مختلف سمتوں میں

بٹ جاتی ہیں، اس لیے بعض خاص خاص موڑوں پر پہنچنے کے بعد بازگشت کی ضرورت پیش آتی ہے تا کہ منتشر دھاگوں کو ایک لڑی میں پرو دیا جا سکے۔ جن ناولوں میں زمانی تسلسل اہمیت نہیں رکھتا اور مسلسل پلاٹ غیر ضروری سمجھا جاتا ہے، وہاں شعور کے بہاؤ کی مدد سے بکھرے ہوئے شیرازے میں کوئی نہ کوئی اندرونی اور جذباتی ربط متعین کیا جا سکتا ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ مروجہ ناولوں میں کہانی اور جدید ترین ناولوں میں ذہن پر مسلط کوئی خیال، یا قلب کے اندرون میں موجود کوئی کیفیت وہ واسطہ فراہم کرتی ہے، جس سے تنظیم کا کام لیا جا سکے۔ میکانکی فارم وہ ہے جو فنی کارنامے کے اندر سے اُبھرنے کی بجائے اس پر خارج سے عائد کیا گیا ہو، جس میں اپنی توانائی نہ ہو اور جو مختلف اجزاء کی قلب ماہیت کے بعد انھیں ایک کلیت میں نہ سمو سکے۔ دوسرے یہ کہ وسیع طور پر ڈھانچے تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک ظاہری اور بیرونی (literal) ڈھانچہ جو فنی کارنامے کی بنیادی ہیئت کے ساتھ ذہن میں آتا اور مکانی (spatial) پہلو رکھتا ہے، دوسرے اشارتی ڈھانچہ جو مرکزی محرک (motif) کی تکرار، محاکات (images) کے در و بست اور کنایات کی معنی خیزی کی مدد سے وجود میں آتا ہے اور تیسرے ڈرامائی ڈھانچہ جو مرکب ہوتا ہے۔ فنی کارنامے کے عام تموج، اُس کے معیار حرکت (momentum) اور اس میں جذبات اور کیفیات کی سلسلہ واری اور تناؤ کے اتار چڑھاؤ سے۔ ان اجزاء میں اور موسیقی کے حرکی ضابطہ میں ایک طرح کی مماثلت پائی جاتی ہے۔ ہر بڑے اور اہم فنی کارنامے میں یہ تین طرح کے ڈھانچے بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔

فنی کارنامے کی ایک اور خصوصیت اس کے لہجہ کی ہم رنگی ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ لہجہ میں تبدیلیاں بے معنی نہ ہوں، بلکہ ان کا تعلق موضوع اور صورت حال میں تبدیلی سے ہو۔ یک رنگی سے مراد یکسانیت نہیں ہے کیوں کہ یکسانیت بالآخر اُکتاہٹ پیدا کرتی ہے، بلکہ اس سے مراد یہ ہے کہ مجموعی طور پر ادبی کارنامہ ایک خاص معیار سے گرنے نہ پائے۔ اور اس میں لہجہ کی تبدیلیاں اندرونی مطالبات کا نتیجہ ہوں۔ اس کی مثال غزل سے بخوبی دی جا سکتی ہے۔ غزل متفرق اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل مفہوم کا حامل ہوتا ہے۔ بعض اوقات غزل کے اشعار، متنوع اور متضاد کیفیات کی نقش گری کرتے ہیں لیکن مجموعی طور پر پوری غزل کا ایک خاص معیار ہوتا ہے۔ اگر کم مایہ اشعار کی کسی غزل میں بھرمار ہوگی تو ظاہر ہے کہ اس کا تخیلی اور جذباتی معیار برقرار نہ رہ سکے گا۔ یا یہ کہیے کہ اس میں لہجہ کی مطابقت یا ہم رنگی کی کمی

ہوگی۔ یہی حال ناول کا بھی ہے۔ ناول کے مختلف اجزاء کیفیتی (qualitative) اعتبار سے ایک دوسرے سے ممتاز ہو سکتے ہیں اور پلاٹ کی تفصیلات میں تبدیلی کے ساتھ ان کی فکری اور جذباتی سطح بھی بدل سکتی ہے، لیکن ان کا مجموعی تاثر ایک معیاری لب ولہجہ کی غمازی کرے گا۔ لہجہ کی ہم رنگی ان عناصر میں سے ایک ہے، جو تناسب اور ہم آہنگی کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ دوسرے عناصر جو یہ احساس پیدا کرتے ہیں، وہ واضح منطقی یا بیانیہ ڈھانچے، نقطۂ عروج کی موجودگی اور مکانی اور زمانی نقطۂ نظر کی وحدت ہیں۔

اکثر بڑے فنی کارناموں کی ایک خصوصیت ان کی پیچیدگی (complexity) بھی ہے۔ یہ دو سطحوں پر پائی جاسکتی ہے۔ اول توسیعی (extensional) اعتبار سے، جس کا مطلب یہ ہے کہ اس کا تعین کیا جائے گا کرداروں اور واقعات کی تعداد، تجربے کے دائرے (range) اور عمل کی مکانی اور زمانی گنجائش کی نسبت سے۔ جس فنی کارنامے میں یہ عناصر موجود ہوں گے اس میں وسعت اور فراخی کا احساس بھی ہوگا اور جس ہنر مندی کے ساتھ یہ عناصر ایک دوسرے کو سہارا دیں گے اور ایک دوسرے کے ساتھ آمیز کیے جائیں گے اس کی بنیاد پر ہم اس کی پیچیدگی کا اعتراف بھی کریں گے۔ پیچیدگی کی دوسری سطح اندرونی ہوسکتی ہے۔ یہ عبارت ہے، تفصیلات کی صاف اور روشن حدود، معانی اور مفہوم کی قطعیت اور قوت امتیاز کی اس لطافت اور ندرت سے جو فنی کارنامہ ہمارے اندر بیدار کرتا ہے۔ بڑے فنی کارناموں کے مطالعہ سے جو تاثر ہم حاصل کرتے ہیں۔ وہ بیک وقت یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم ایک منظم، بھرپور اور پیچیدہ کائنات میں رسائی حاصل کر رہے ہیں اور خود ہمارے اپنے احساسات اور معیار پرکھ میں ایک تہذیب اور چاؤ پیدا ہو رہا ہے۔ تخلیقی فن کار کا ادراک نامعمول سرچشموں سے اپنا مواد حاصل کرتا ہے اور اسے ایک کیمیاوی عمل کے ذریعے اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ مکڑی کے جالے کی طرح اس کی بناوٹ میں کوئی کور کسر نہیں نکالی جاسکتی۔

اسی طرح میانہ روی (economy) بھی فنی کارناموں کے لیے ضروری ہے، اس سے مراد حشو وزوائد سے اجتناب ہے۔ ایسا نہ کرنے سے تصویر کے اصلی خط وخال کے اوجھل ہو جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔ فن کار تجربے کے تمام پہلوؤں کو اپنی فنی کائنات میں نہیں سمیٹ سکتا اور اس لیے اسے اس مواد میں جو اس کی دسترس میں ہے، قطع وبرید اور انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ میانہ روی کے اصول کو ناول کی مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے اگر ناول اصل موضوع یعنی پلاٹ اور

کرداروں پر زور دینے کی بجائے فضا کی تعمیر اور منظر نگاری پر زور دے، یا ضمنی پلاٹ کے حدود، اصل پلاٹ کی نسبت بڑھ جائیں، یا کوئی فروعی اور غیر دلچسپ کردار ضرورت سے زیادہ جگہ گھیر لے، یا ایسے ضمنی قصوں کی بہتات ہو جائے جو اصل واقعہ کے کسی اہم پہلو کی وضاحت نہیں کرتے، یا مخصوص کردار مجرد بحثوں میں الجھے نظر آئیں، یا ناول کے فکری اور حسی ڈھانچے میں پوری مطابقت نہ ہو، تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ فلاں ناول میں میانہ روی کی کمی ہے، آخری نقطہ کی وضاحت کے سلسلے میں ہم جرمن ناول نگار تامس مان کے ناول (The Magic Mountain) کا ذکر کر سکتے ہیں۔ اس کا پہلا حصہ جس میں سینی ٹوریم کے مریضوں کی کیفیات کی حیرت انگیز مصوری کی گئی ہے، دوسرے حصے سے، جس میں فلسفہ اور موسیقی کے ادق تصورات جگہ پا گئے ہیں، پورے طور پر مربوط نہیں ہیں اور اس طرح پورے ناول میں ایک طرح کے عدم توازن کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح کوئی مختصر کہانی اگر اس لیے طویل ہوگئی ہے کہ اس میں غیر اہم اجزا، یعنی غیر ضروری مکالمے یا پس منظر ضرورت سے زیادہ نمایاں ہے، یا رنگینیِ بیان، خطابت یا جذباتیت، تناسب کے عدم احساس کی وجہ سے حاوی ہوگئی ہے، تب بھی یہ سقم میں شمار ہوگا۔ اس قسم کی مثالیں ہمیں اردو افسانہ نگار کرشن چندر کی کہانیوں میں اکثر ملتی ہیں۔ ان کی اچھی سے اچھی کہانیاں بھی سستی جذباتیت کا شکار، رنگینیِ عبارت سے مملو اور مناسبت (relevance) کے احساس سے خالی ہیں۔ بڑے اور عظیم کارناموں میں، ان کی وسعت اور فراخی کے باوجود، اعتدال اور میانہ روی کے اس عنصر کی وجہ سے فن کار کے ذوق انتخاب اور سلیقے کا اندازہ ہوتا ہے۔ اور یہ پتہ چلتا ہے کہ اس نے اپنے آپ کو اپنے مواد کے رحم و کرم پر نہیں چھوڑا دیا ہے بلکہ وہ اس کے امکانات اور فنی کارنامے کے حدود سے پوری طرح واقف ہے، اور ان کے درمیان ایک مناسب ربط قائم کر سکتا ہے۔

زبان کا مسئلہ بھی فنی وسائل میں ایک بہت ہی اہم مسئلہ ہے۔ پورا ادبی فن دراصل اظہار بیان اور وسائل بیان کا معاملہ ہے۔ اگر ہم کسی فنی کارنامے کی ہیئت پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ وہ مشتمل ہے دو قسم کی اکائیوں (units) پر، یعنی الفاظ کی اکائیاں اور مفہوم کی اکائیاں، اور ان کے درمیان پوری مطابقت شرط ہے۔ مشہور فلسفی ڈیکارٹ (Descartes) نے کہا ہے کہ حقیقت کا تجزیہ اگر کریں تو وہ دو چیزوں پر مشتمل معلوم ہوگی، یعنی خیال (thought) اور وسعت (extension)۔ اب الفاظ ہی دراصل وہ وسیلہ ہیں جو ان دونوں کی درمیانی خلیج کو پُر کرتے

ہیں۔ الفاظ کی تبدیلیاں معاشرت کی تبدیلیوں سے مربوط ہوتی ہیں۔ مشہور ناول نگار فلابیر (Flaubert) کا خیال ہے کہ ہر لفظ ایک ہی معنی رکھتا ہے۔ یہ خیال صرف ایک حد تک ہی صحیح ہے، یعنی اگر اس سے یہ مراد لی جائے کہ لفظ اپنے متعین، سائنٹفک اور لغوی مفہوم ہی میں استعمال ہوسکتا ہے، مگر عام طور پر شاعری میں ایسا نہیں ہوتا، کیوں کہ ہر لفظ اپنے (tentacles) رکھتا ہے، جو دوسرے الفاظ اور ان کی پرچھائیوں کی طرف بڑھتے ہیں، لفظوں کے مابین باریک فرق ہوتے ہیں اور ایک ایک لفظ کے کئی کئی قریب الفہم معنی ہوتے ہیں اور بعض الفاظ کی معنی خیزی ان کے سیاق وسباق (context) سے اُبھرتی ہے۔ شاعری میں خاص طور پر سیاق وسباق کی وجہ سے پامال الفاظ میں ایک نیا جادو جاگ اُٹھتا ہے۔ اگر ہم ایک نظم پر غور کریں مثلاً انگریزی شاعر ورڈز ورتھ کی کسی غنائی نظم پر، تو پتہ چلے گا کہ وہ چند بندوں پر مشتمل ایک ڈھانچہ ہے۔ ہر بند چند سطور سے مل کر بنا ہے، ہر سطر میں الفاظ کی ایک مالا پرو دی گئی ہے اور الفاظ حروف کی ترتیب سے مل کر معنی خیز بنتے ہیں۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ الفاظ، فنی کارنامے کی بنیادی اکائی ہیں اور جس طرح حروف کی بامعنی ترتیب سے الفاظ وجود میں آتے ہیں، اسی طرح الفاظ کی بامعنی ترتیب سے خیال کی اکائیاں جمتی ہیں۔ مفرد لفظ، فی نفسہ بامعنی تو ہوتا ہے، لیکن اہم نہیں ہوتا۔ الفاظ کی بامعنی ترتیب سے خیال کی شمعیں روشن ہوتی ہیں، لیکن الفاظ محض معنی ہی نہیں رکھتے۔ جنھیں منطقی طور پر بیان کیا جاسکے، بلکہ گونج اور مہک بھی رکھتے ہیں، جن سے کام لے کر فن کار ادبی کارنامے کی کشش اور حسن میں اضافہ کرسکتا ہے۔ الفاظ کے تمام امکانات پر نظر رکھنا اچھے فن کار کی کامیابی کی کلید ہے۔ الفاظ کی لازوال دولت کا سراغ ہمیں شیکسپیئر کے ڈراموں میں ملتا ہے، جہاں الفاظ کی وسعت اور پوشیدہ قوتوں کا کوئی پہلو نظر سے نہیں چھوٹا ہے۔ یہ اندازہ لگایا گیا ہے کہ شیکسپیئر نے کسی بھی تنہا فن کار کے مقابلہ میں سب سے زیادہ الفاظ سب سے زیادہ نازک امتیازات کا لحاظ رکھتے ہوئے اور سب سے زیادہ موثر انداز سے استعمال کئے ہیں۔ الفاظ کے استعمال کی ایک عجیب وغریب کوشش جس میں نحوی ترتیب کا دور دور بھی گمان نہ گزرے، جدید آئرستانی مصنف جیمس جوائس (James Joyce) کے ناولوں میں ملتی ہے، جس کی وجہ سے وہ قریب قریب ناممکن الفہم بن گئے ہیں۔ الفاظ اور زبان کے استعمال میں ایک خاص پہلو جو ہمیشہ ہر لکھنے والے کے پیش نظر رہنا چاہیے، یہ ہے کہ الفاظ موقع محل کی مناسبت سے استعمال کئے جائیں۔ اس سے لہجہ کا مناسب اتار چڑھاؤ متعین کیا جاسکتا ہے۔

فنی کارناموں کے سلسلے میں عام طور پر خلوص یا عدم خلوص کی جو اصطلاح مستعمل رہی ہے، وہ کسی قدر ترمیم چاہتی ہے۔ اس لیے کہ یہ ناکافی اور مغالطہ انگیز ہے۔ عام طور پر اس سے دو باتیں مراد لی جاتی ہیں۔ اول یہ کہ ہر وہ تجربہ جسے فن کار نے الفاظ کے قالب میں ڈھالا ہے۔ براہ راست حسیات کا نتیجہ ہے اور دوسرے یہ کہ اسے فن کار نے بڑی معصومیت اور ایمان داری کے ساتھ پڑھنے والوں تک منتقل کر دیا ہے۔ یہ دونوں باتیں صحیح نہیں۔ اس لیے کہ اول تو فن کار کا تجربہ، حسیات اور مشاہدے کے پہلو بہ پہلو تخیل سے بھی مرکب ہوتا ہے اور دوسرے وہ اسے جوں کا توں منتقل نہیں کر دیتا، بلکہ اس کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں میں خاصی قطع و برید کرتا ہے۔ خلوص صرف ایک حد تک ہی اس کا ساتھ دیتا ہے، اس کے بعد ہنرمندی آتی ہے۔ اور اس لیے مکمل موزونیِ اظہار (adequacy of expression) تجربے کو اس کی اصلی اہمیت اور قدر و قیمت کے ساتھ پیش کرنے کے لیے ضروری ہے۔ اس موزونیِ اظہار میں بہت سے فنی عناصر و عوامل شامل ہوتے ہیں، لیکن بنیادی طور پر یہ مناسب ترین الفاظ کا انتہائی ہنرمندانہ استعمال ہے۔ اس سے فن کارانہ ضبط اور قابو کا پتہ چلتا ہے۔ الفاظ ہی کے ذریعہ فن کار اپنے مواد پر قابض ہوتا ہے۔ الفاظ ہی کے ذریعہ وہ اسے دوسروں تک پہنچاتا ہے اور الفاظ ہی کے ذریعہ تجربے کے جھلملاتے ہوئے سائے ایک ٹھہرا ہوا روپ اختیار کر سکتے ہیں۔

ان وسیع تر فنی وسائل کے علاوہ اور بھی کئی ضمنی یا ذیلی وسائل ہیں جو ہر فنی کارنامے میں تو نہیں پائے جاتے لیکن اکثر پائے جاتے ہیں اور ان کے استعمال سے مخصوص آثار کا حاصل کرنا مقصود ہوتا ہے۔ ان میں سب سے پہلا عکسِ ترتیب (inversion) کا مسئلہ ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ یا تو کئی اَنمل، بے جوڑ واقعات یا مشاہدات کو اس طرح پہلو بہ پہلو رکھا جائے کہ بظاہر ان سے کسی نتیجے کی طرف رہنمائی نہ ہو، لیکن حقیقت میں نظریں ان میں ایک مناسبت اور مفہوم متعین کر سکیں اور یا یہ کہ بظاہر عبارت جس مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہوئی معلوم ہو، اس سے بالکل مختلف معنی مراد ہوں۔ انگریزی نثر نگار سوئفٹ (Swift) کی تحریروں میں یہ فنی تدبیر اکثر نظر آتی ہے۔ دراصل یہ ان سب شاعروں یا نثر نگاروں کے یہاں ملتی ہے، جو طنز و ظرافت کے میدان میں طبع آزمائی کرتے ہیں، کیونکہ طنز بلکہ ہجو اور ظرافت، دونوں ذہنی اندازِ فکر ہیں۔ ہجو نگار اور مزاح نگار دونوں اپنے ذہن میں ایک آدرش (ideal) رکھتے ہیں۔ جس کی نسبت سے وہ موجودہ حقیقت کی خامیوں اور حد بندیوں کو ناپتے ہیں۔ مزاح نگار کے یہاں ناپنے کا پیمانہ

معاشرتی آدرش ہوتا ہے، ہجو نگار کے یہاں تندی، تلخی اور شدت ہوتی ہے، مزاح نگار کے یہاں مرحمت و آسودگی، ہجو نگار نشتر زنی کرتا ہے اور در و بام کو ہلا دینا چاہتا ہے۔ مزاح نگار صرف لب آسا مسکرانے پر قناعت کرتا ہے۔ اول الذکر کے یہاں اخلاقی واقعیت کی روح سرایت کیے ہوتی ہے۔ موخر الذکر کوتاہیوں اور خامیوں کا احساس ضرور رکھتا ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی اس کے رویہ میں رواداری اور کشادہ قلبی کی آمیزش بھی ہوتی ہے۔ اول الذکر انقلاب کا علمبردار اور موخر الذکر محض اصلاح پسند ہوتا ہے، انگریزی ادب میں مزاح کی سب سے پاکیزہ مثال چاسر (Chaucer) کے یہاں اور ہجو کے زہر میں بجھے ہوئے تیر و نشتر سوئفٹ کے یہاں ملتے ہیں، شیکسپیئر کے یہاں دونوں رنگوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ عربی اور فارسی ادب میں ہجو اور مزاح کے نمونے ایسے اعلیٰ معیار کے نہیں ہیں، جیسے مغربی زبانوں میں۔ اردو میں مزاح کے سب سے زیادہ مہذب نمونے رشید احمد صدیقی، پطرس اور فرحت اللہ بیگ کے یہاں ملتے ہیں۔ اور ہجو کے اچھے نمونے سودا اور اکبر الہ آبادی کے یہاں۔ غالب کے یہاں تبسم کی شان دلنوازی جس آمد، شفاف بصیرت اور فکر و نظر کی ہمہ گیری کے ساتھ پائی جاتی ہے، اس کی مثال اور کہیں تلاش کرنا مشکل ہے۔ ہجو اور مزاح دونوں کے لیے وسیلۂ اظہار عکس ترتیب یا طنز (irony) ہیں۔ دونوں کا مقصد بالواسطہ یا کنایۃً بیان کا پیش کرنا ہے۔ ہجو اور مزاح سے یہ فنی تدبیر مخصوص ضرور ہے لیکن جہاں یہ اثرات پیدا کرنے مقصود نہ بھی ہوں، وہاں بھی یہ طریق کار مستعمل ہو سکتا ہے۔ دراصل اس کا ایک مقصد پڑھنے والے کی ذکاوت کو اُبھارنا بھی ہے۔ اس کے استعمال سے لکھنے والے کی ذہانت کو اظہار کا راستہ ملتا ہے۔ سوئفٹ کی ابتدائی تحریروں میں مقصدیت کی نسبت ذہانت کا یہ کھیل زیادہ نمایاں ہے۔ اسی سے ملتا جلتا طریقہ یہ بھی ہے کہ کسی نظم میں جو شعری مقدمات شروع میں بیان کیے جائیں، اس کے برعکس نتائج نظم کے اختتام پر ظاہر ہوں۔ اور یہ مفہوم اچانک طور پر پایان کار بھبک (explode) اٹھے۔ اس وسیلے کا استعمال ہمیں ان شاعروں کے یہاں ملتا ہے جو ذکاوت سے بدرجۂ اولیٰ کام لیتے ہیں۔ اردو شاعری میں خاص طور پر غالب اور مومن کے یہاں مفرد اشعار میں یہ کیفیت نظر آتی ہے۔ عکسِ ترتیب سے لطف اُٹھانے کے لیے ذہن کو چوکنا اور بیدار رکھنا پڑتا ہے اور یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ دراصل ظاہری بیان کی تہ میں کون سا واقعی بیان چھپا ہوا ہے جس کی طرف فن کار ہمیں لیے جا رہا ہے۔ اس کے لیے نظم کے پورے ڈھانچے اور اکائیوں کی ترتیب اور ان کی غایت پر بھی نظر رکھنی پڑتی ہے۔

دوسری فنی تدبیر جو عام طور پر مستعمل ہے وہ نثر میں تحت البیان (understatement) اور نظم یا شاعری میں منطقی کھانچا (logical gap) کہی جاسکتی ہے۔ دونوں کا مقصد ایک ہی ہے۔ یعنی بات کو کھول کر نہ بیان کرنا، اور بیان کے بعض پہلوؤں کو پڑھنے والے کے تخیل پر چھوڑ دینا۔ دراصل کسی بھی فنی کارنامے کا وجود اسی وقت ہوتا ہے جب کہ نثری یا شعری مفہوم اور فنی کارنامے کے ڈھانچے کے مابین کامل آہنگی موجود ہو۔ لیکن اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ فن کار الفاظ کی اکائیاں کم استعمال کرتا ہے اور مفہوم کی اکائیاں زیادہ۔ اس طرح گویا تقلیل الفاظ کی مدد سے زیادہ سے زیادہ مفہوم کے استعمال کی طرف میلان پایا جاتا ہے۔ اسی سے اشارتی زرخیزی پیدا ہوتی ہے۔ انگریزی میں سوئفٹ کی نثر اور اردو میں حالی اور عبدالحق کی تحریریں تحت البیان کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔ ایسا نثر نگار الفاظ کو آلہ کار ہی سمجھتا ہے۔ مرعوب کرنے کے لیے آرائشِ بیان سے کام نہیں لیتا۔ فرانسیسی ناول نگار فلابیر (Flaubert) کی تحریریں منتخب الفاظ اور گٹھی ہوئی عبارت کا مرقع ہیں، جن میں حشو و زوائد نام کو نہیں۔ شاعری میں اس کی کئی صورتیں ممکن ہیں اور پائی بھی جاتی ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ مفرد اشعار ہیں، جن میں چٹکلے پن (epigram) کی روح پائی جاتی ہے اور جو زبان زد عام ہو جاتے ہیں۔ اس کے دو پہلو ہیں۔ مواد کے اعتبار سے ان میں کوئی بصیرت اور تجربہ سمویا ہوا ہوتا ہے۔ جس کی نثری تشریح کے لیے بڑی وسعت درکار ہوتی ہے۔ فنی اعتبار سے ان کی خوبی اس میں ہوتی ہے کہ انھیں سیاق و سباق سے علیحدہ کر لینے پر بھی ان کی ندرت اور معنویت باقی رہتی ہے۔ چٹکلے بازی کی بہت اچھی مثال انگریزی شاعر پوپ کے یہاں ملتی ہے۔ غزل کے مفرد اشعار میں بھی ترشے ہوئے ہیروں کا یہ انداز پایا جاتا ہے۔ اسی سبب سے وہ جلد حافظے میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ آزاد نظم کے اشعار میں ذہن پر مرتسم ہو جانے کی یہ خصوصیت نہیں پائی جاتی۔ دوسری صورت تشبیہ و استعارہ کی ہے، جن میں تفصیلات سے گریز کر کے دو چیزوں کے درمیان اندرونی وابستگی اور مماثلت کی بنا پر تعلق قائم کیا جاتا ہے۔ ارسطو نے بڑے شاعر کی سب سے نمایاں پہچان اس کے یہاں استعاروں کا استعمال بتایا ہے۔ تشبیہ سے بھی زیادہ استعارہ صرف فنی تدبیر نہیں، بلکہ ذہنی طریق کار کو ظاہر کرتا ہے۔ فنی اعتبار سے استعارے کا استعمال قطعی علامات کی تلاش ہے۔ اسی سے بیان میں وضاحت اور جامعیت پیدا ہوتی ہے۔ معنوی لحاظ سے اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ شاعر کی نظریں کس طرح انفس و آفاق میں نفوذ کر سکنے کی وجہ سے مفہوم کی زندہ تجسیم کے لیے مختلف النوع

اشعار میں ربط پنہاں کو معلوم اور نمایاں کر سکتی ہیں۔ یہ ربط لازمی طور پر تمثیلی (analogical) نہیں ہوتا، اس میں منطق کو بھی دخل ہوتا ہے، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ منطقی اور تمثیلی اعمال کے امتزاج سے جو روحانی ہیجان پیدا ہوتا ہے، اس سے استعارہ وجود میں آتا ہے۔ اس میں معرفت (cognitions) کا بھی ایک عنصر شامل ہوتا ہے، جس سے پورا عمل منور ہو جاتا ہے۔ شیکسپیئر کی ڈرامائی شاعری میں استعاروں کا استعمال جس حسن اور ندرت کے ساتھ ہوا ہے، اس کی وجہ سے اس کے شعری کارناموں میں بے انداز وسعت پیدا ہوگئی ہے۔

تیسری صورت منطقی خلا کی ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر شعری بیان کے سانچے میں منطقی خلاء چھوڑتا ہوا چلا جاتا ہے، جنھیں پڑھنے والا خود اپنے تخیل کی مدد سے پُر کر سکتا ہے۔ اس کی مثالیں اردو، انگریزی اور فرانسیسی شاعری میں بکثرت ملتی ہیں۔ گو یہ طریق کار بالکل نیا نہیں ہے۔ اشاراتی شاعری میں ہمیشہ اس سے کام لیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اٹھارویں صدی کے انگریزی شاعر بلیک (Blake) یا رومانی شاعر ورڈز ورتھ (Wordsworth) کی نظموں میں مرکزی اشارے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اول الذکر کے یہاں زمین، چاند، شبنم، سونا، گرجا، والدین، پادری، گلاب، چراگاہیں اور بھیڑیں وغیرہ اور موخر الذکر کے یہاں چاند، بنفشے کا پھول، آبشار، چراگاہیں، کائی (Moss)، ستارے، پہاڑیاں، اور لوسی (Lucy) وغیرہ سے بہت سے اہم کام لئے گئے ہیں۔ بلیک کے یہاں خاص طور پر نظم کے مفہوم کو متعین کرنے کے لیے یہ دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے کہ یہ اشارے ایک دوسرے پر کیا عمل کرتے ہیں۔ اس سے نہ صرف نئے معنوں تک رسائی ممکن ہوتی ہے بلکہ نظم کے مختلف حصوں میں ربط قائم کرنے کے لیے جن کڑیوں کی ضرورت پیش آتی ہے، وہ بھی ہاتھ آجاتی ہیں۔ ایک بات اور ہے اور وہ یہ کہ شاعری میں بعض اوقات منطقی ربط سے زیادہ جذباتی ربط کی اہمیت ہوتی ہے۔ اور جو خلاء سطح پر نظر آتے ہیں، انھیں جذباتی وحدت کی مدد سے پُر کیا جا سکتا ہے۔

تحت البیان کی ان دو صنعتوں کے برعکس فوق البیان (overstatement) کی صنعت بھی استعمال کی جاتی ہے، نثر میں یہ مبالغہ آرائی کے سلسلے میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعری میں اس کا اظہار بلند آہنگی اور خطابت کی صورت میں ہوتا ہے۔ مشرقی ادب میں اس کی مثال عربی، فارسی، اور اردو قصائد ہیں۔ جن میں لہجہ کا اُبھار نقص نہیں بلکہ حسن ہے۔ مغربی ادب میں اس کی مثال شاعری اور ڈراما دونوں میں ملتی ہیں۔ ڈرائیڈن (Dryden) کی شاعری اور ڈراما دونوں میں یہ

عنصر پایا جاتا ہے۔ رزمیہ شاعروں کے یہاں بھی یہ شان وشکوہ بالعموم ملتا ہے۔ ملٹن کی ''فردوس گم شدہ'' میں یہ خطابت اور بلند آہنگی جگہ جگہ، خصوصاً شیطان کی مجلس شوریٰ کے نقشے کی ترتیب میں ملتی ہے۔ شاہنامۂ فردوسی میں بھی یہ قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ اقبال کی شاعری میں بھی یہ خطابت ملتی ہے۔ بعض جگہ یہ ان کی شاعری کی تاثیر کو گھٹا بھی دیتی ہے، لیکن بعض مقامات پر اس کے لیے جواز پیش کیا جا سکتا ہے۔ ڈراما اور شاعری میں خطابت اور بلند آہنگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فن کار کسی خاص جذبے سے سرشار ہو، اور ترغیب کا عمل خاموشی اور لطافت کے بجائے کھلے اور پرشکوہ انداز سے کرنا چاہیے۔ کھوکھلی خطابت کا مظاہرہ اس وقت ہوتا ہے جب کہ اسے جنم دینے والا محیط جذبہ اور خیال ناپید ہو۔ خطابت فی نفسہ نہ اچھی چیز ہے اور نہ بری، البتہ اس موقع کا لحاظ ضروری ہے، جس کے لیے خطابت برتی گئی ہے اور اس کے حدود سے تجاوز نہ کرنا بھی شرط ہے۔ خطابت اور بلند آہنگی ایک وسیلہ ہے ترغیب کا، یہ طنز کے ذریعہ بھی حاصل کی جا سکتی ہے۔ مبالغہ کے ذریعہ بھی، مزاح کے ذریعہ بھی، معنی خیز اشاروں کے ذریعہ بھی۔ یہ سب فنی وسائل ہیں جو ادبی اصناف کے اختلاف کی نسبت سے مختلف ادبی کارناموں میں پائے جاتے ہیں، اور جن کے ذریعے سے ابلاغ کے عمل کو موثر بنایا جا سکتا ہے۔

موجودہ ادبی تنقید میں جن اصطلاحات کا بہت زیادہ چرچا ہے، ان میں قول محال (paradox) کی صنعت بھی شامل ہے یہ بھی طنز اور عکس ترتیب ہی کی ایک خاص صورت ہے۔ یعنی ایسی بات کا بیان کرنا جو بظاہر بے معنی ہو، لیکن جس سے دراصل گہرے معنی مقصود ہوں، اس کا استعمال مزاح نگار کے یہاں زیادہ، ہجو نگار کے یہاں کم ہوتا ہے۔ گو ہر حال میں ایسا ہونا ضروری نہیں۔ علانیہ طور پر قول محال کا استعمال ہمیں مشہور مزاح نگار چیسٹرٹن (Chesterton) کے یہاں ملتا ہے۔ اور اسی طرح آئرستانی مصنف برنارڈ شا اور فرانسیسی مصنف اناتول فرانس (Anatole France) کے یہاں۔ لیکن شاعری کے سلسلے میں عام طور پر جب ہم اس کا ذکر کرتے ہیں، تو اس سے مراد محض لفظی تضاد یا وہ تفنن نہیں ہوتا، جو اس کے برعکس مطلب نکلنے سے پیدا ہوتا ہے۔ بلکہ وہ روشنی (illumination) اور وہ حیرت واستعجاب بھی، جو متضاد شعری بیانات کے بالمقابل رکھنے اور ان کے بالآخر کسی مثبت حقیقت کی طرف رہنمائی کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ موجودہ امریکی نقادوں نے اس صنعت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا ہے۔ اور بظاہر معمولی نظموں میں بھی قول محال کی مثالیں تلاش کر لی ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ قول محال کا

استعمال زیادہ تر ذکاوتی (Witty) شاعری میں ملتا ہے اور اس سے خاصی ہنر مندی اور ذہنی ریاضت کو دخل ہوتا ہے۔ قول محال کی مثال غالب کے اس شعر سے دی جا سکتی ہے۔

طاعت میں تا رہے نہ مئے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

لیکن دنیا کے عظیم ادب میں قول محال سے زیادہ دو اور صنعتیں مستعمل ہیں، اول ابہام (ambiguity) اور دوسرے (ambivalence) اول الذکر قول محال سے زیادہ ہمہ گیر صنعت ہے۔ یعنی قول محال کی طرح یہ نہیں کہ بظاہر مفہوم عام رائے کے خلاف معلوم ہو۔ اور قابلِ قبول نظر نہ آئے، لیکن مزید فکر و تامل سے اس کے مکمل اور معنی خیز ہونے کا یقین ہو جائے بلکہ الفاظ اور مفہوم کی اکائیوں کا ایسا استعمال اور ایسی ترتیب، جس میں ایک سے زیادہ معنوں کی سمائی ہو سکے۔ صوفیانہ شاعری اور عام طور پر غزل کی شاعری اس کی بہت اچھی مثال ہیں۔ حافظ، عراقی، جامی اور رومی کی شاعری میں ایک ایک شعر کے کئی کئی مفہوم نکل سکتے ہیں۔ اور یقین کے ساتھ یہ کہنا دشوار ہوتا ہے کہ شاعر کے ذہن میں کون سا ایک مخصوص مفہوم تھا اس لیے ایسی شاعری کی تفسیر ہم مختلف سطحوں پر بیک وقت کر سکتے ہیں۔ یہ بات کچھ صوفیانہ یا عشقیہ شاعری ہی سے مخصوص نہیں بلکہ جہاں شاعری کے عمل میں پیچیدگی کا عنصر نمایاں ہوگا، وہاں ابہام کی خصوصیت نظر آئے گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شعری تخلیق کے عمل میں کثیر التعداد عناصر، جو خارجی اور باطنی دنیا سے اخذ کئے گئے ہیں، یکجا مجتمع ہو جاتے ہیں اور شاعر غیر شعوری طور پر ان کا اظہار ایسے پیرائے میں کرتا ہے کہ اسے کسی ایک مفہوم میں قید نہ کیا جا سکے۔ کالرج نے تخیل کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ تجربے کے متضاد پہلوؤں کو اسیر کرنے کی صلاحیت کا دوسرا نام ہے۔ اس صلاحیت کی وجہ سے ایسے کلاسیکل شاعروں، جیسے ہومر، شیکسپیئر، رومی، گوئٹے اور غالب کی نئی نئی تفسیریں ممکن ہیں، جو ان کے مفہوم کے سرمائے کو مدت تک نہ سمیٹ سکیں۔

(ambivalence) کی صنعت کا مفہوم یہ ہے کہ دو یکساں قابلِ قبول اور جائز نقطہ ہائے نظر کو شعری اور فنی حسن بیان کے ساتھ اس طرح پہلو بہ پہلو رکھا جائے کہ فن کار پر کسی جانب داری کا گمان نہ گزرے۔ یہ دراصل متوازن کرنے کی صنعت ہے۔ اس سے یہ جتانا مقصود ہوتا ہے کہ فن کار اپنے پڑھنے والے کو ذہنی آزادی اور قوت فیصلہ کا پورا حق دینا چاہتا ہے۔ وہ زندگی پر پورے ضبط و اعتدال کے ساتھ نظر ڈالتا ہے اور اسے کامل معروضیت (objectivity) کے

ساتھ پیش کرسکتا ہے۔ ڈراما بنیادی طور پر اسی متوازن کر دینے والی جبلت کا ایک فنی اظہار ہے۔ آئی اے رچرڈس نے المیہ کے بارے میں یہ کہا ہے کہ اس میں خوف اور رحم کے جذبات کے درمیان توازن قائم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ بیان بنیادی طور پر پوری ڈرامائی شاعری پر منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اس فنی تدبیر کا منشا یہی ہے کہ شعری یا فنی مواد کو پڑھنے والے کے نقطۂ نظر سے بھی پیش کرنا چاہیے۔ انگریزی شاعری اور ڈرامے میں اس کی دو معروف مثالیں گرے کی نظم 'گور غریباں' (Elegy Written in a Country Churchyard) اور شیکسپیئر کے ڈرامے (Throilus and Cressida) سے پیش کی جاسکتی ہے۔ اول الذکر میں مادی اور ذہنی زندگی کے دو مختلف امکانات اور موخر الذکر میں دو متوازی فلسفہ ہائے حیات پیش کیے گئے ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں، اور جنھیں وسیع طور پر کلاسیکی اور رومانی رجحانات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ فن کار کے متعلق جو معلومات ہمیں دوسرے ذرائع سے اور خود اس کے دوسرے فنی اور ادبی کارناموں کی بنیاد پر حاصل ہیں، اُن کی مدد سے ہم کسی حد تک یہ متعین کر سکتے ہیں کہ خود اس کا انتخاب کس کے لیے ہوگا، لیکن فنی کارنامے کی کائنات میں اس کی جانب داری بہت نمایاں نہیں ہوتی کیوں کہ اس کا مقصد حقیقت کے دو یا دو سے زیادہ پہلوؤں کو بے لاگ انداز کے ساتھ پیش کر دینا ہوتا ہے۔ ابہام اور (ambivalence) دونوں کی اچھی مثال غزل میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ غزل کے مفہوم کو کسی ایک محور سے متعلق کرنا مشکل ہوتا ہے۔ اس میں ذاتی اور غیر ذاتی عناصر ایک کل میں جذب ہو کر اپنے الگ الگ رنگوں کو بدل دیتے ہیں۔ اس کے مختلف المعنی اشعار کی اکائیاں تجربے کے ایک سے زیادہ گوشوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔ مختلف ذہنی اور جذباتی کیفیات کو دو یا دو سے زیادہ گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ان میں وحدت تاثیر تلاش کرنا ضروری نہیں۔ توازن باہمی کا عنصر البتہ متعین کیا جاسکتا ہے۔ ان سے زندگی کی کثیر العناصر پیچیدگی (Multiplexity) کا اظہار بھی ہوتا ہے، اور اس حقیقت کا بھی کہ بظاہر مقید و محدود چیزوں کے بھی کئی کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اس سے غزل گو شاعر کی ڈرامائی ماورائیت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اور اس بات کا بھی کہ وہ اپنا بنیادی نقطۂ نظر رکھنے کے باوصف متضاد عناصر اور حقیقتوں کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

○

(ادب اور تنقید: پروفیسر اسلوب احمد انصاری، ناشر: سنگم پبلشرز، الہ آباد)

تنقید کی زبان

اس واقعے پر سنجیدگی کے ساتھ سوچ بچار کیا جانا چاہیے کہ تنقید کے رول اور تنقید کی زبان کے بارے میں سوالات ہمارے زمانے سے پہلے کے زمانہ میں کیوں نہیں اٹھائے گئے۔ نقاد کا منصب کیا ہے، تنقید کے حدود کیا ہیں اور تنقید کی زبان اور اسلوب سے ہمارے بنیادی مطالبات کیا ہوں۔ ان مسئلوں پر غور و فکر اور گفتگو کا سلسلہ بہت دیر سے شروع ہوا۔ موجودہ عہد کے سیاق میں ان مسئلوں کا تجزیہ کیا جائے تو ایک اندیشہ ناک تصویر سامنے آتی ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں، جب محمد حسین آزاد، حالی اور شبلی کے واسطے سے تنقید کو علمی نثر اور ادبیات کے شعبے میں پہلی بار اعتبار میسر آیا اور تنقید کی اہمیت بہ طور ایک صنف کے قائم ہوئی؛ اس وقت نہ تو تنقید کی افادیت اور مقصد پر سوالیہ نشان ثبت کیے گئے، نہ تنقید کی زبان اور اسلوب کے بارے میں کسی کو کسی طرح کی معیار بندی کا خیال آیا۔ تنقید نویسی ایک طرح کی ذیلی اور ضمنی سرگرمی تھی۔ ادبی معاشرے میں فنی اور تخلیقی سرگرمی کو اولیت حاصل تھی اور کلاسیکی ادب کے مشاہیر کی طرح نقادوں کا رویہ ایک طرح کے شائستہ انکسار، طالب علمانہ نیازمندی اور تحسین کا تھا۔ آزاد، حالی، شبلی — ان میں سے کوئی بھی تفہیم و تعبیر کے عمل کی بابت کسی نازش بیجا اور خوش گمانی میں مبتلا نظر نہیں آتا۔ فہم و فراست کی برتری کا احساس یا سند عطا کرنے کا انداز تو دور کی بات ہے، اپنے پیش رووں یا ہم عصروں کے شاعرانہ کمال کا تذکرہ بھی یہ اصحاب ہمیشہ بہت ملائم اور احترام آمیز لہجے میں کرتے ہیں۔ پڑھنے والے کو ایک پل کے لیے بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ان کی تحریروں کا مقصد علم نمائی ہے یا یہ کہ تنقید کے نام پر یہ دور کی کوڑیاں ڈھونڈ رہے ہیں۔ ناقدانہ غرور اور نخوت کا تاثر اردو تنقید کی روایت میں کہیں مدتوں بعد رونما ہوا، یعنی کہ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی کے دوران آزاد، حالی اور شبلی کے دور تک جسے اردو تنقید کا

دورِ اوّل ہی نہیں، روشن ترین دور بھی کہا جا سکتا ہے، تنقیدیں لکھنے اور پڑھنے والے کے مابین آج کی جیسی دوریاں پیدا نہیں ہوئی تھیں۔ اختصاص کا کوئی چکر نہیں تھا۔ تنقید اصطلاحوں کے پھیر میں نہیں پڑی تھی۔ نقاد اور قاری تقریباً برابر کی سطح پر آپس میں مکالمہ قائم کر سکتے تھے۔ زندگی کو اور ادب کو ایک وحدت کے طور پر دیکھنے دکھانے کا چلن عام تھا۔ تنقید اس وقت مکاتب کی تقسیم اور مختلف الجہات نظریوں اور اصولوں کی گرفت سے آزاد تھی۔ اس صورت حال کا سب سے مؤثر اور کارآمد پہلو یہ تھا کہ تنقید ادب پارے اور ادب کے قاری کے بیچ میں ایک پل کا کام کرتی تھی۔ یہی تنقید کا بنیادی رول ہے اور اس رول کی ادائیگی میں تنقید کی زبان مرکزی وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے۔

ادب اور قارئینِ ادب کے رشتوں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے عسکری صاحب نے (مارچ 1954 میں) ایک انتہائی بلیغ اور توجہ طلب بات کہی تھی۔ انھوں نے کہا تھا— ''اگر ادبی فضا کو بدلنا ہے تو تنقید کا رخ ادیبوں کی طرف نہیں بلکہ پڑھنے والوں کی طرف ہونا چاہیے۔ اگر انھوں نے کہیں پڑھنا سیکھ لیا تو ادب کی ترقی کو اردو نقاد تک نہیں روک سکیں گے۔'' یعنی یہ کہ تنقید کا بنیادی فریضہ ادب کے قاری میں مطالعے کے شوق اور صلاحیت کو ترقی دینا ہے۔ عسکری صاحب کا خیال تھا کہ اس فریضے کی طرف سے غفلت کے نتیجے میں— ''سب سے بڑا حادثہ یہ ہوا کہ تنقید شاعروں اور افسانہ نگاروں کے ہاتھ سے نکل کر خالی خولی نقادوں کے ہاتھ میں چلی گئی... پہلے ادیبوں کے دل میں پڑھنے والوں کے دماغ کا احترام تھا۔ اسی کو میں لکھنے والے اور پڑھنے والے کا براہِ راست تعلق کہتا ہوں۔ یہ تعلق آج باقی نہیں رہا۔ دونوں نے اپنا ذہن نقادوں کے حوالے کر دیا ہے۔'' تنقید کے عمل اور ردِعمل پر بحث کرتے ہوئے فراق صاحب نے کہیں لکھا تھا کہ تنقید نگار کا بنیادی کام قاری کے دل میں ادب کے براہِ راست مطالعے کا لالچ پیدا کرنا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب اور ادب کے قاری کو، ایک دوسرے سے قریب لانے کے لیے، ضروری ہے کہ نقاد اپنے آپ کو بیچ میں حائل نہ ہونے دے۔ قاری کے لیے کسی طرح کی رکاوٹ پیدا نہ ہونے دے۔ اس کا اوّلین مقصد تو یہ ہونا چاہیے کہ قاری کے شعور میں اس کی بصیرت اچھی طرح جذب ہو جائے اور اپنی موجودگی یا اہمیت اور کارکردگی کا احساس دلائے بغیر، نقاد قاری کے وجود کا حصہ بن جائے۔ گویا کہ اپنے منصب اور عمل کی آگہی رکھنے والا نقاد قاری کے سامنے رہتے ہوئے بھی اپنے آپ کو چھپائے رکھتا ہے۔ اجالے کی ایک کرن یا بصیرت کے

ایک زاویے، یا شعور کی ایک جہت کے طور پر اچھی تنقید قاری کے وجود کو چپ چاپ منور کرتی جاتی ہے اور قاری کے دماغ میں یہ تاثر ایک پل بھر کے لیے بھی نہیں ابھرنے دیتی کہ ادب پارے کی تفہیم و تحسین کے لیے وہ ہمیشہ نقاد کی مدد کا محتاج ہوتا ہے۔ اچھی تنقید قاری کے حواس پر کبھی بوجھ نہیں بنتی، ایک خودکار اور خاموش طریقے سے قاری کے باطن کا نور بن جاتی ہے۔ اور یہ اسی صورت میں ہوسکتا ہے جب تنقید کا محاورہ، اسلوب اور اس کی لفظیات قاری کے تجربے سے پوری طرح ہم آہنگ ہو جائیں۔ پہیلیاں بجھوانے کی تھوڑی بہت شرط ادیب یا ادب پارے کی طرف سے عاید ہو تو کوئی مضائقہ نہیں، لیکن نقاد کو یہ حق نہیں پہنچتا۔

یہ جو ہمارا ادبی معاشرہ روز بروز سمٹتا جا رہا ہے اور تنقید پڑھنے والوں میں سراسیمگی کی ایک کیفیت پیدا کرنے لگی ہے تو اس کا اصل سبب یہی ہے کہ ہمارے زمانے میں تنقیدی جارگن نے ایک وبائی شکل اختیار کر لی ہے۔ ادب کے عام اور غیر پیشہ ورانہ حیثیت رکھنے والے قاری کی جمع پونجی ایک تو اُس کی ذہانت اور خوش ذوقی ہوتی ہے، دوسرے ادب پڑھنے کا شوق، کلاسیکی ادب کے مشاہیر کا مطالعہ کرنے والوں کی اکثریت، ایک زمانے تک ایسے لوگوں پر مشتمل ہوتی تھی جو روشنی اور اہتزاز کی خاطر ادب یا ادبی تذکرے اور تنقیدیں پڑھتے تھے۔ فرصت، فراغت اور یکسوئی کے ماحول میں یہ ہمارے دور تک آتے آتے تنقید ادب کے قاری سے مشقت کا مطالبہ کرنے لگی ہے۔ بعضے تنقید نگار خود بھی تجزیے اور تعبیر کی سرگرمی کے دوران ایک طرح کے ذہنی قبض، بے صبری، باربرداری کی مشقت اور اعصابی تشنج میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ علم کے تقاضوں کا احترام برحق، لیکن ایک خاص جارگن اور بھاری بھرکم اسلوب اور نامانوس زبان و بیان کے استعمال کی روش نے تنقید سے اُس کی دلآویزی چھین لی ہے۔ اس روش سے بے محابا وابستگی کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ادبی تنقید نے، تخلیق ادب کا ذیلی شعبہ ہونے کے بجائے اب ایک قائم بالذات اور خود مکتفی قسم کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔

اس سلسلے میں دو باتیں بہت اہم اور غور طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ تنقید کو آپ ادب کی سائنس سمجھنے پر لاکھ مصر ہوں، تنقید کی زبان کبھی بھی سائنس کی زبان نہیں بن سکتی۔ وضاحت اور صراحت تنقید کے عمل کا مقصود تو ہوسکتی ہے لیکن ادب کے سیاق میں اس کے کچھ اپنے مطالبے بھی ہیں۔ یہ خیال کہ علم کی اصطلاحیں تفہیم اور تعبیر کے کیپسول کی مثال ہوتی ہیں شاید صرف ایک myth سے زیادہ نہیں۔ روشنی، بصیرت اور جمالیاتی انبساط سے معمور تنقید خشک، بے روح

اصطلاحات کی مدد کے بغیر بھی لکھی جا سکتی ہے۔ انیسویں صدی اور آزاد، حالی، شبلی کے دور سے آگے بڑھ کر دیکھا جائے، تب بھی اس حقیقت کو نظر انداز کرنے کی کوئی معقول وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ ادبی معاشرہ گئے زمانوں میں آج کے جیسا غیر منظم اور بد ہیئت نہیں ہوا تھا۔ لسانی آگہی اور ادبی مذاق کی بنیادیں، بہت مستحکم تھیں۔ ادب کی تخلیق کرنے والے اور ادب کی تفہیم و تعبیر کا شوق رکھنے والے ایک دوسرے کے تجربوں میں پوری طرح شریک ہو سکتے تھے۔ ذہنی زندگی خانوں میں بٹی ہوئی نہیں تھی۔ بیسویں صدی میں پہلی جنگ عظیم کے بعد انسانی رویے اور صورتِ حال میں تبدیلی کا تماشا صرف مغربی دنیا تک محدود نہیں رہا۔ ایک تغیر پذیر اور ارتقا پذیر (یا زوال پذیر) معاشرتی ماحول کے تجربوں سے ہم بھی گزرے۔ اس کے باوجود ادبی تنقید کے مزاج اور صورت حال میں ایسا کوئی انقلاب برپا نہیں ہوا کہ تنقید کے عمل کی نوعیت اور ہیئت کی بابت عام پڑھنے والے مایوسی، بیزاری، مرعوبیت، برگشتگی اور شک کے شکار ہو جائیں۔ مولوی عبدالحق اور نیاز، مجنوں، مسعود حسن رضوی ادیب سے لے کر آل احمد سرور، احتشام حسین اور کلیم الدین احمد تک ادبی تنقید اور تعبیر و تجزیے کا سلسلہ ہمارے مجموعی ادبی کلچر کے سیاق سے دست بردار نہیں ہوا تھا۔ اسالیب بیان مختلف تھے، مگر تنقید کے عمل کا انسانی عنصر اور لہجہ برقرار تھا۔ ان اصحاب کی تحریریں ادب سے عام شغف رکھنے والوں کے لیے بھی دل چسپی کا سامان رکھتی تھیں۔ تنقید نہ تو صرف نصابی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے لکھی جاتی تھی نہ صرف نقادوں کے گروہ میں گشت کرنے کے لیے اور تنقید کی اصطلاحوں کو سمجھنے کے لیے قاری کو غیر ضروری مشقت نہیں اٹھانی پڑتی تھی۔

دوسرے یہ کہ نقاد کے سروکار اور ادب کے عام قاری کے سروکار ایک دوسرے کے لیے اجنبی نہیں تھے۔ ادب کے انحطاط کو روکنے کا سب سے طاقت ور اور مؤثر وسیلہ ادب کے قارئین فراہم کرتے ہیں اور نقاد کو بھی اس معاملے میں ایک لحاظ سے برابر کا حصے دار ہونا چاہیے۔ ایسا ہونا اسی وقت ممکن ہوگا جب ادبی تجربے، تنقید اور ادب کے قارئین کی بنیادیں مشترک ہوں۔ میرا خیال ہے کہ یہ اشتراک انسانی عناصر اور سروکاروں کے ادراک کے بغیر ممکن نہیں اور یہ ادراک کبھی بھی صرف علمی اور صرف سائنسی نہیں ہو سکتا۔ جب تک زندگی اور کائنات کی وحدت اور حقیقت کو ایک جیتے جاگتے مظہر کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے انسانی عناصر تنقید و تعبیر کی گرفت میں نہیں آ سکتے۔ ایذرا پاؤنڈ نے اپنی چھوٹی سی کتاب 'مطالعے کی ابجد' (ABC of Reading) میں ادب کے مطالعے کے دوران ادیب اور قاری (نقاد) کے احساس میں اشتراک اور ہم آہنگی

پر جو زور دیا تھا وہ اسی لیے تھا کہ ادب کا مطالعہ ہم کبھی بھی تجربہ گاہ میں میز پر رکھی ہوئی سلائڈ کے طور پر نہیں کرتے۔ یہ تو ایک دوطرفہ عمل ہوتا ہے، دو جاندار مظاہر کے درمیان چنانچہ ادبی تخلیق اور ادبی تنقید، دونوں کی نمائندگی کرنے والوں کے احساسات یکساں طور پر سرگرم ہوتے ہیں۔

ہم ادب پاروں کا مطالعہ نہ تو کسی جامد اور منجمد شے کے طور پر کر سکتے ہیں نہ صرف ایک علمی، اصولی اور نظریات مرکب کے طور پر۔ نظم، غزل اور افسانے کو ایک سلائڈ شو (Slide Show) کے طور پر دیکھنے کی بدعت تخلیق اور تنقید کے بنیادی سروکاروں کو نظرانداز کرنے کے باعث شروع ہوئی۔ ادبی تنقید کی روایت میں یہ ایک نوزائیدہ رویہ ہے جس کے نشانات ادبی مذاق اور معیاروں میں مسلسل اور بتدریج تبدیل ہوتے ہوئے میلانات کے کسی اور دور میں دکھائی نہیں دیتے۔

اصل میں یہ سارا مسئلہ تنقید کی اخلاقیات سے بندھا ہوا ہے۔ تشویش کی بات یہ ہے کہ ہمارے ادبی کلچر میں اس قسم کے بنیادی حیثیت رکھنے والے سوالوں پر سوچ بچار کی کوئی مستحکم روایت نہیں بن سکی۔ ادب کے انسانی سروکاروں کی بابت تو گفتگو ہوتی رہی ہے، لیکن نظریات اور مکاتب سے الگ ہو کر اور محدود وابستگیوں کی سطح سے اوپر اٹھ کر ادبی تنقید کے عمل اور تنقید کی زبان کے بارے میں سنجیدہ غور و فکر نہ ہونے کے برابر ہے۔ تھوڑی بہت بحث جو شروع ہوئی تو اس وقت جب پانی سر سے اونچا جا چکا تھا اور ایک 'انبوہِ زوال پرستاں' نے ادب کی علمی اور سائنسی تعبیر و تجزیے کے نام پر حروف و الفاظ اور اصوات کے ایک عجیب و غریب گورکھ دھندے کا جال پھیلا دیا تھا۔ یہاں میں ادبی تنقید کے منصب اور مرتبے کے بیر میں کوئی ایسی بات نہیں کہنا چاہتا جو اس معزز علمی کاوش و سرگرمی کی اہمیت کو کم کرنے کے مترادف ہو، البتہ اتنا ضرور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ نقاد کے یہاں جب تک اپنے حدود کا شعور طبیعت میں رکھ رکھاؤ اور گہرائی نہ پیدا ہو، اس کے لیے کسی ادبی پارے کی حیثیت اور حقیقت کا اندازہ لگانا، آسان نہیں ہوتا۔ ادب سے سچا شغف رکھنے والے (کسی عام قاری) کی زندگی میں اپنے آپ کو ادیب سمجھے بغیر، بھی ادب کے لیے ایک پائیدار جگہ بن جاتی ہے۔ نقاد اس حیثیت پر قانع نہیں ہوتا چنانچہ اسے جس قدر حساس کسی ادب پارے کے تئیں ہونا چاہیے اس سے زیادہ حساس وہ اپنی نقادانہ حیثیت اور اپنی تنقیدی سرگرمی کے سلسلے میں ہوتا ہے۔ اس خودنگری کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نہ تو اس کا ذہن اپنے عمل میں آزاد ہو پاتا ہے نہ اُس کی شخصیت۔ اپنی امیج سازی کی بہ نسبت کسی فن پارے کی تحسین اور تجزیے کا کام بہرحال، دشوارتر ہے۔ لیکن جب تنقید نگار اپنے ہر فیصلے کے ساتھ اپنی

نکتہ رسی کی داد طلب کرنے کے پھیر میں ہو تو انجام ظاہر ہے۔ شاید اسی لیے اردو تنقید کی بیشتر کتابوں کے نام سے نخوت ٹپکتی ہے۔

اس کے برعکس، رسمی اور پیشہ ورانہ تنقید کے ہنگامۂ دار و گیر اور بے پایاں شور سے نکل کر غیر رسمی ادبی تنقید کے بعض صحیفوں پر نظر ڈالی جائے تو صورت حال کچھ اور نظر آتی ہے۔ میں یہاں صرف مثالاً دو کتابوں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ ایک تو انتظار حسین کی کتاب 'علامتوں کا زوال' دوسری قرۃ العین حیدر کا مجموعۂ مضامین 'داستانِ عہد گل' ان دونوں کا موضوع اور مرکز توجہ بھی ادب ہے، نئے پرانے ادبی مسائل اور تجربے۔ لیکن تنقید کی عام کتابوں کے مقابل میں ان کا خلقیہ بالکل مختلف ہے۔ ان میں تنقید کی مروج اصطلاحوں کا سہارا لیے بغیر اپنی بات کہی گئی ہے۔ زبان اور انداز بیان کے لحاظ سے قاری کے لیے یہ کتابیں ہر چند کہ دل چسپی کا سامان پیدا کرنے کی کسی شعوری کوشش کا پتہ نہیں دیتیں، اس کے باوجود یہ رسمی تنقیدی اسالیب کی بے کیفی اور شدت پسندی کے عیوب سے پاک ہیں۔ انھیں پڑھنا ایک طمانیت بخش ذہنی (اور علمی) تجربے سے گزرنا ہے، ایک یاد رہ جانے والا، قیمتی تجربہ جس میں ذہین بصیرتوں کی فراوانی ہے۔ یہاں اس حوالے سے مقصود صرف اس حقیقت کی نشان دہی ہے کہ تنقید کے معروف وسائل اور مانوس و مروّج زبان و بیان کا استعمال کیے بغیر بھی اعلا درجے کی تنقید لکھی جا سکتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ تنقید میں تازہ کاری آتی ہی اُس وقت ہے جب لکھنے والا کلیشے سے، تنقیدی جارگن سے، اوپر سے اوڑھی ہوئی اور اکتاہٹ کا احساس پیدا کرنے والی سنجیدگی سے، ہر طرح کی علم نمائی اور بقراطیت سے اپنے آپ کو بچالے جائے۔ تنقید کی زبان کا کوئی بندھا ٹکا معیار قائم کرنا، ادبی تنقید کے عمل کو معین اور محدود کر دینے کے برابر ہے۔ معروضیت، قطعیت، وضاحت بے شک مثالی تنقید کے اوصاف ہیں اور حالی سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی تک ہر دور کی نمائندہ تنقید میں یہ خوبیاں پائی جاتی ہیں، لیکن ظاہر ہے کہ یہ خوبیاں تنقید کی زبان اور اسلوب بیان کا واحد ضابطہ نہیں ہیں۔ ابھی جن دو کتابوں کا ذکر کیا گیا ہے اُن کے مباحث اور مشمولات کے ایک سرسری نظر بھی ڈالیں تو اندازہ ہوگا کہ خلاقانہ زبان جب تنقیدی عمل اور اسلوب کا حصہ بنتی ہے تو اس کا تاثر ہی کچھ اور ہوتا ہے۔ فرسودہ اور رسوم زدہ تنقیدی زبان اور بیان سے یکسر مختلف، یعنی کہ چیزے دگر۔ انتظار حسین اپنی کتاب کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

"یہ کوئی باقاعدہ تنقیدی مقالات نہیں ہیں۔ باقاعدہ تنقیدی مقالہ لکھنے کا تو میں

اہل ہی نہیں۔ یہ تو بس چیزوں کے بارے میں، تحریروں کے بارے میں، ادب کے سوالات کے بارے میں، تہذیب کے معاملات کے بارے میں ایک حقیر افسانہ نگار کے ردِ عمل ہیں۔" (خاامتوں کا زوال،ص6)

قرۃ العین حیدر کہتی ہیں:

"لکھنا ایک مابعد الطبیعیاتی فعل ہے۔اس طرح لکھنا جیسے صفحے پر بارش ہورہی ہے۔" ادراک، اکتساب، تجزیہ، تشریح، ترجمانی، اطلاع، خبررسانی— یہ سب ایک عمل میں شامل ہے جس کے ذریعے آپ کوئی واقعہ، کوئی خیال، کوئی حقیقت کہانی کے روپ میں قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں۔کوئی ایک معمولی سا واقعہ، پھولوں کی شاخ، گلی میں اکیلا کھڑا ہوا بچہ، رات کے وقت سنسان سڑک پر سے گزرتی ہوئی روشن بس، خزاں کی ہوائیں، دور کی موسیقی، دوپہر کے سناٹے میں کمرے کا سنہرا رنگ— اور آپ ایک نئے سفر پر روانہ ہوجاتے ہیں—" (داستان عہد گل،ص102)

تنقید کا یہ رنگ ڈھنگ نہ تو کوئی عجوبہ ہے نہ بدعت۔ کیسے کیسے باکمال لکھنے والے آئے اور اپنے ناقدانہ مرتبے کا اعلان کیے بغیر خاموشی سے رخصت ہوگئے۔ ہماری اور ادبی روایت میں اس نوع کی تنقید تقریباً ہر دور میں لکھی جاتی رہی جو تنقید کی زبان اور اسلوب کا ایک مختلف زاویہ سامنے لاتی ہے، جو علمی تلاش اور تجزیے کے نام پر تنقید سے خوش مذاقی کے عنصر کا اخراج نہیں کرتی اور جو ادبی تنقید کو ہمارے مجموعی ادبی تجربے کا حصہ بناتی ہے۔ مختصراً مجھے بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان حوالوں کی بنیاد پر یہ نتیجہ نکالنا کہ میں تنقید کی زبان کو قصے کہانی کی زبان بنانے پر زور دے رہا ہوں، سراسر غلط ہوگا۔ لپاڈگی کا انداز یا پھکڑپن، رعونت، عمومیت زدگی اور حد سے بڑھی ہوئی فقرے بازی تنقید کو راس نہیں آتی۔ ایسی تنقیدیں بصیرت کے بجائے صرف خوش وقتی کا وسیلہ ہوتی ہیں۔ مگر فکری متانت، معروضیت اور تجزیاتی عمل کی بابت سنجیدہ اور ذمے دارانہ احساس کا مطلب یہ تو نہیں کہ تنقید کو ایک بے روح اور لطف و کشش سے یکسر عاری سرگرمی بنادیا جائے۔ تفصیل میں جانے کا یہ موقعہ نہیں، اس لیے رخصت ہونے سے پہلے یہاں میں ڈی ایچ لارنس کا ایک اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں کہ:

"تنقید سائنس تو کبھی بن ہی نہیں سکتی۔ اوّل تو یہ ایک انتہائی نجی قسم کا معاملہ

ہے۔ دوسرے اس کا معاملہ ایسی قدروں کے ساتھ ہے جنھیں سائنس نظر انداز کردیتی ہے۔ یہاں کھوٹی عقل نہیں، جذبہ ہوتا ہے... ایک نقاد میں اتنی صلاحیت ہونی چاہیے کہ وہ ایک ادب پارے کو اس کی ساری توانائی اور تہہ داری کے ساتھ محسوس کر سکے۔ ایسا وہ اسی صورت میں کرسکتا ہے کہ وہ خود بھی توانا اور تہہ دار آدمی ہو اور نقاد میں تو ایسا آدمی کم کم ہی ہوتا ہے اور ایسا آدمی جو جذباتی تعلیم سے بہرہ ور ہو عنقا ہے۔ علم وفضل کے اعتبار سے آدمی جتنا زیادہ تعلیم یافتہ ہوتا ہے بالعموم جذباتی شائستگی سے اتنا ہی زیادہ کورا ہوتا ہے۔"

(بحوالہ علامتوں کا زوال)

O

کیا نقاد کا وجود ضروری ہے

تنقید میں کوئی کسی کا ہم سفر ہوتا یا ہوسکتا ہے، یہ بات بڑی مشکوک ہے۔ بعض لوگ جو نقادوں سے یا تنقیدوں سے ناراض ہیں وہ تو یہ کہتے ہیں کہ جس سے تخلیق نہ بن پڑے وہ تنقید کی دکان کھولتا ہے۔ اگر یہ صحیح ہے تو پھر ہم سری یا ہم سفری کا کیا سوال؟ اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ۔ یہ الگ بات ہے کہ ایسی صورت میں راگ بے سرا ہوگا، کیوں کہ اگر ڈفلی والا صحیح سر نکالنے پر قادر ہوتا تو خود موسیقار نہ بن جاتا؟ تنقید نگاروں کے دل میں یہ خلش بہت دن سے ہے کہ وہ تخلیقی فنکار سے کم تر درجہ رکھتے ہیں۔ اکثر یہ کوشش بھی ہوئی کہ تنقید کو بھی تخلیق قرار دیا جائے۔ مرحوم باقر مہدی نے بہت دن ہوئے بڑے زور وشور سے اعلان کیا تھا کہ تنقید بھی تخلیق ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ اگر یہ بات ثابت اور واضح ہوتی تو اسے کہنے یا اس کے بارے میں اعلان نامہ مرتب کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ کچھ مدت ہوئی ایک مغربی نقاد نے لکھا تھا کہ چونکہ تنقید بھی ادب سے اسی طرح برسر پیکار ہوتی ہے جس زندگی سے ادب برسر پیکار رہتا ہے، لہٰذا دونوں ایک ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تو قیاس مع الفارق والی بات ہوگئی۔ ادب سے برسر پیکار ہونا اور زندگی سے برسر پیکار ہونا الگ الگ چیزیں ہیں اور یہ بات بھی ثابت نہیں کہ ادب اور زندگی کے درمیان اسی طرح کی پیکار ہے جیسی پیکار ادب اور تنقید کے مابین ہے۔ یہ سب دعوے اور پر جوش تصدیقیں احساس کمتری کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں اور احساس کمتری والے ایک دوسرے کے ہم سفر نہیں، دشمن ہوتے ہیں۔

میرے دل میں بہر حال اس قسم کا کوئی احساس کمتری نہیں، کوئی شک، کوئی خلش نہیں۔ میں تخلیق کو تنقید سے افضل مانتا ہوں۔ میں یہ بھی جانتا ہوں کہ تنقیدی تحریر کی زندگی کئی باتوں پر منحصر ہوتی ہے۔ ان میں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ تنقید اپنی جگہ پر جامد ہوتی ہے، اس کے معنی زمانے کے ساتھ بدلتے نہیں۔ لیکن تخلیق کی نوعیت حرکی ہے، زمانے کے ساتھ اس کے معنی

اور معنویت دونوں بدل سکتے ہیں۔ لہٰذا تنقید ایک محدود کارگزاری ہے، چاہے اس میں کتنی چمک دمک کیوں نہ ہو اور چاہے اس کے بارے میں کتنے ہی جلسے کیوں نہ منعقد ہوں اور کتنے ہی بلند بانگ دعوے کیوں نہ کیے جائیں، حافظ:

گوشوار در و لعل ارچہ گراں دارد گوش
دور خوبی گذرانست نصیحت بشنو

لیکن میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ نقاد کے بغیر تخلیق کا بازار بھی مندا ہو جائے گا۔ اگر بقول کولرج، تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ ہمیں نئی تخلیقات کی خوبیوں کے بارے میں مطلع کرے، تو ظاہر ہے کہ تنقید نگار کی غیر حاضری کا نتیجہ یہ ہوگا کہ نئی تخلیق کی خوبیاں نمایاں نہ ہو پائیں گی اور جب یہ صورت حال دیر تک قائم رہے گی تو تخلیق کار کی ہمت پست ہو جائے گی۔ ممکن ہے کہ اس باعث نئی تخلیق کی راہیں ہی مسدود ہو جائیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ہر تخلیق، وہ نئی ہو یا پرانی، اپنی جگہ پر نادر اور ایک معنی میں بے نظیر شے ہے۔ نقاد کا کام ہے کہ فن پارے کی ندرت کو دریافت کرے اور بیان کرے اور اس طرح ہمیں بتائے کہ کوئی فن پارہ کس طرح اور کیوں نادر کہا جا سکتا ہے۔ اور جب ایک ہی فن پارے کے بارے میں مختلف نقاد مختلف طرح کے ندرتیں ثابت کرتے ہیں تو تخلیقی فن کار کو اپنے امکانات کا پتہ چلتا ہے اور اسے نئے نئے اسالیب اظہار کو ایجاد کرنے کا شوق پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح نقاد کا وجود تخلیقی سرگرمی کی ضمانت ٹھہرتا ہے۔

ایک صاحب نے پوچھا کہ پرانے زمانے میں میر و غالب تھے لیکن نقاد نہیں تھے۔ پھر اس زمانے میں اتنی عمدہ شاعری کیونکر ہوئی اور نقاد آج ضروری کیوں ہوئے؟ یہ سوال بظاہر بہت چبھتا ہوا سا ہے لیکن اس کے کئی شافی جواب ممکن ہیں۔

(۱) پہلی بات تو یہ کہ بہت سے سماجی اداروں کی طرح نقاد بھی ایک سماجی ادارہ ہے اور سماجی اداروں کے ساتھ سب سے بڑی مشکل یہ وابستہ ہے کہ ہر چند وہ انسان ہی کے بنائے ہوئے ہوتے ہیں لیکن جب وہ ایک بار بن گئے تو انسان انھیں منسوخ نہیں کیا جا سکتا۔ اس اصول کا علم ہم عام زندگی میں ہر طرف دیکھتے ہیں۔ نکاح سے لے کر میونسپلٹی تک لاتعداد ادارے ہیں جو ہم نے بنائے لیکن ہم انھیں مٹا نہیں سکتے بلکہ منسوخ بھی نہیں کر سکتے۔ لہٰذا نقادوں کا ادارہ یا نقادوں سے لڑیں، انھیں فضول قرار دیں یا اس بات کی چھان بین کریں کہ نقادوں کا حلقہ کب اور کیوں وجود میں آیا؟ لیکن اب، جب یہ اشرار

دنیائے ادب میں آ گئے تو آ گئے۔ یہ قائم رہیں گے۔

(2) پہلے زمانے میں بھی نقاد تھے، چاہے وہ باقاعدہ ادارے کی شکل میں نہ رہے ہوں۔ دور کیوں جائیے، غالب کے بارے میں مصطفیٰ خاں شیفتہ کا بیان پڑھئے کہ سخن گو تو بہت ہیں لیکن سخن فہم بہت کم ہیں اور غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ سخن گو بھی ہیں اور سخن فہم بھی بلکہ شیفتہ نے یہ بات کچھ اس انداز سے کہی ہے گویا وہ سخن فہم کا درجہ سخن گو سے بلند سمجھتے ہیں۔

(3) تیسری بات یہ ہے کہ ہر تخلیقی فن کار اپنے طور پر نقاد بھی ہوتا ہے۔ اس کی تنقیدی حس اسے بتاتی ہے کہ جو کچھ وہ لکھ رہا ہے یا جو متن وہ بنا رہا ہے، وہ فن پارہ کہلانے کے لائق ہے کہ نہیں اور اگر اس کی بنائی ہوئی چیز فن پارہ ہے تو وہ اچھا یا (شاید) بڑا فن پارہ کہلانے کے لائق ہے کہ نہیں؟ تنقیدی شعور کے سوا وہ کیا شے ہے جو تخلیق کار کو اس بات کا جواب فراہم کرتی ہے کہ جو لفظ میں نے یہاں لکھا ہے وہ انھیں معنی یا تقریباً انھیں معنی کے حامل فلاں لفظ سے بہتر ہے؟ تنقیدی شعور کے بغیر تخلیقی فن کار کو کس طرح معلوم ہوتا ہے کہ فلاں مضمون، فلاں مضمون سے نادر تر ہے اور فلاں معنی، فلاں معنی سے لطیف تر ہیں؟

(4) چوتھی بات یہ کہ قدیم الایام میں بھی تنقید اور نقاد موجود تھے۔ کم از کم یونان اور چین کے بارے میں تو بے کھٹکے کہہ سکتے ہیں کہ وہاں تنقید اور تخلیق دونوں کم و بیش بیک وقت موجود تھے۔ ہندوستان اور عرب کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہاں تخلیق کے وجود اور تنقید کے ظہور کے درمیان زیادہ فصل نہ تھا۔

(5) پانچویں بات یہ کہ ہمارے یہاں شاگرد استاد کا ادارہ موجود تھا (کم از کم اٹھارہویں صدی کے آغاز سے اور استاد کا کام کم و بیش وہی تھا جو آج نقاد کا ہے)۔

(6) چھٹویں بات یہ ہے کہ شیفتہ کے بیان میں ایک نکتہ اور بھی ہے: اگر سخن فہم کم ہیں تو اس سے معلوم ہوا کہ تنقیدی صلاحیت چاہے بالقوت بہت سے لوگوں میں ہو لیکن بالفعل وہ بہت کم لوگوں میں ہوتی ہے۔ یعنی ایسے لوگ کم ہیں جو اپنی سخن فہمی کا اظہار مدلل اور مربوط زبان میں کر سکیں۔ یعنی تنقید سب کے بس کا روگ نہیں۔ لیکن چونکہ سخن فہمی ضروری چیز ہے اس لیے ہمیں سخن فہموں کو برداشت کرنا چاہیے بلکہ اگر ہو سکے تو ان کی ہمت افزائی کرنی چاہیے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر سخن فہمی (یا تنقیدی شعور) کچھ بہت زیادہ عام نہیں تو نقاد بھی دنیا میں اسی طرح تنہا ہوگا جس طرح تخلیقی فن کار دنیا میں تنہا ہوتا ہے اور بسا اوقات مادہ پرست

دنیا کے سامنے خود کو پسپا ہوتا ہوا پاتا ہے۔ ورڈز ورتھ نے غلط نہیں کہا تھا:

We poets in our youth begin in gladness.But thereof in

the end comes despondency and madness.

(ہم شاعر لوگ زمانہ نوجوانی میں مسرت اور انبساط کے ساتھ آغاز کار کرتے ہیں، لیکن آخر آخر اسی مسرت اور انبساط سے مایوسی اور دیوانگی جنم لیتی ہیں۔)

اس مایوسی اور دیوانگی کی شکل تنقید میں بھی نظر آتی ہے جب نقاد کہہ اٹھتا ہے کہ ''ہزار تجزیہ ومحاکمہ کے بعد جو شے بچ رہے وہ شاعری ہے۔'' یعنی تخلیق کی اصل روح ہمارے ہاتھ نہیں آتی۔ نقاد محسوس کرتا ہے کہ وہ ہزار سر مارے، ہزار علمیت بگھارے، لیکن وہ فن پارے کی گہرائیوں کو پوری طرح نہیں کھنگال سکتا، اس کی ہر تہ کو کرید نہیں سکتا، اس کی عظمت، رفعت اور حسن کو پوری طرح ظاہر نہیں کرسکتا۔

اگر نقاد میں انکسار نہ ہو، اگر وہ فن پارے کے سامنے خود کو محجوب اور محدود نہ محسوس کرے تو اچھا نقاد نہیں۔ پرانے لوگوں میں ایک بری عادت یہ تھی کہ جب کوئی تحریر ان کے مفروضات پر پوری نہ اترتی تو وہ اسے مسترد کردیتے تھے۔ دوسری خرابی ان میں یہ تھی کہ وہ جس چیز کو سمجھنے سے قاصر رہتے اسے مہمل کہہ دیتے تھے۔ اس زمانے میں نقادوں کی بیماری یاوہ گوئی ہے۔ جب کچھ کہنے کو نہ ہو تو انشا پردازی کا سہارا لینا ہی پڑتا ہے۔ اور لاطائل انشا پردازی کے ساتھ جب یہ بھی زعم ہو کہ نقاد کا مرتبہ تخلیقی فن کار سے بالاتر ہے، تو ناقدین کرام تنقید لکھنے کے بجائے، ہفوات اگلنے لگتے ہیں اور تخلیقی فن کار ہی کو نہیں، عام طالب علم اور قاری کو بھی شکایت بھرے لہجے میں پوچھنا پڑتا ہے کہ تنقید اگر یہی ہے تو پھر تنقید کی ضرورت کیا ہے؟

ہم لوگوں نے جب لکھنا شروع کیا تو تنقیدی تصورات کا گویا ایک سیلاب تھا جسے ہم نے ہزار طرح کی قید وبند کو توڑ کر ترقی پسند ادب کے دشوار گزار میدان اور تنگ وادیوں میں رواں کیا تھا۔ اس وقت ہر شخص کے پاس کہنے کو کچھ تھا اور وہ اسے بڑے زور وشور سے کہہ رہا تھا۔ ہمارے پاس بعض نمونے اور مثالیں بھی تھیں۔ بزرگوں میں آل احمد سرور، کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری، بعد کے لوگوں میں خلیل الرحمٰن اعظمی تھے، سلیم احمد تھے۔ ہم ان سے جھگڑتے بھی تھے اور ان سے محبت بھی کرتے تھے۔ ہم جانتے تھے کہ تنقید تو نام اسی صورت حال کا ہے کہ شد پریشاں خواب من از کثرت تعبیر ہا۔ فن پارے کی کوئی تعبیر حتمی اور آخری نہیں ہوتی۔ لہٰذا کوئی

تنقید حرف آخر نہیں ہو سکتی۔ تنقید کا کام ادبی معیاروں کی روشنی میں ادب کی قدر و قیمت متعین کرنا ہے اور ادب سے مراد پورا ادبی سرمایہ ہے۔ ہو سکتا ہے کہ تاریخی مطالعے کے دوران ہم ادب کے مختلف ادوار متعین کریں یا کسی زمانے کے ادب کو قدیم اور کسی کو جدید قرار دیں۔ لیکن جب ادبی تنقید کی بات ہوگی تو پھر وہی تنقید کارآمد اور بامعنی ہوگی جو پورے ادب سے معاملہ کر سکے۔

ترقی پسند نظریہ ادب میں سب سے بڑی کمزوری یہی تھی کہ وہ صرف ایک خاص طرح کے ادب سے معاملہ کر سکتا تھا اور جو ادب اس کے تقاضوں پر پورا نہ اترے اس کو برتنے اور سمجھنے سمجھانے کے لیے کوئی اصول اس کے پاس نہ تھے۔ ایسی صورت میں یقیناً تنقید کی ضرورت یا افادیت پر سوال اٹھ سکتا ہے۔ اگر کوئی تنقید ہمیں مرثیہ، قصیدہ، مثنوی کا علم نہیں عطا کر سکتی تو وہ تنقید نہ صرف یہ کہ ادھوری رہے گی بلکہ اس کے بارے میں یہ سوال بھی اٹھے گا کہ ایسا تنقید ہمیں دوسرے قدیم یا جدید اصناف سخن کا بھی علم عطا کر سکے گی کہ نہیں؟

آج اگر تنقید اور تنقید نگاروں کے بارے میں قاری کے ذہن میں شکوک ہیں تو اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ اکثر نقاد نہ صرف کم علم ہیں اور دوست نوازی کی علت میں مبتلا ہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ ان میں پورے ادب کو برتنے کی صلاحیت نہیں ہے۔ اب وہ زمانہ نہیں جب پڑھے لکھے لوگ بھی یہ کہہ کر نکل جایا کرتے تھے کہ ہمارا پرانا ادب زیادہ تر از کار رفتہ ہے اور ہمارے لیے کوئی دلکشی یا معنی نہیں رکھتا۔ آج کا قاری زیادہ ہوش مند ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ادب گنے کی طرح نہیں کہ جس کی دو چار پوریں کاٹ دیں تب بھی بقیہ گنا میٹھا اور لطف اندوزی کے لائق رہتا ہے۔ آج ہم جانتے ہیں کہ ادب ایک تسلسل ہے، اس میں الگ الگ خانے نہیں ہیں جن میں ہم کچھ ڈال سکتے ہیں اور جن سے ہم کچھ نکال سکتے ہیں۔ گزشتہ زمانے کے نقاد مرثیہ اور داستان کے ساتھ انصاف اسی لیے نہ کر سکے تھے کہ وہ غزل اور قصیدے کی شعریات سے واقف نہ تھے۔ آج ہم جانتے ہیں کہ داستان نہ ہو تو قصیدے کے بھی بعض پہلو ہم سے پوشیدہ رہ سکتے ہیں اور مرثیہ نہ ہو تو داستان کے کئی پہلو ہم سے پوشیدہ رہ سکتے ہیں۔

آج اگر نقاد کو اپنے وجود کو ضروری ثابت کرنا ہے تو اسے لازم ہے کہ تخلیق کے سامنے انکسار برتے۔ دوسری بات یہ کہ اب نقاد کو پورے ادب سے معاملہ کرنے کا فن سیکھنا ہوگا۔ یہ دو باتیں نہ ہوئیں تو ہزار مربیانہ بلند بانگ دعووں کے باوجود ہمارا نقاد ادب کی گاڑی کا پانچواں (اور بیکار) پہیہ بن کر رہ جائے گا۔

O

تنقید کا منصب

(1865)

میں نے ایک جگہ لکھا تھا کہ نہ صرف فرانس اور جرمنی کے ادب میں بلکہ سارے یورپ کے ادب میں جو رجحان سب سے نمایاں نظر آتا ہے وہ تنقیدی رجحان ہے۔ ہمیں تمام علوم میں (علم دینیات سے لے کر فلسفہ، تاریخ، آرٹ اور سائنس تک) ہر چیز کے وجود کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ یہی چیز ایک خاص اہمیت کے ساتھ مجھے انگریزی ادب میں بھی نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے لوگوں نے یہ بھی کہا تھا کہ میں تنقید کو جو اہمیت دیتا ہوں اس میں انتہا پسندی کو دخل ہے اور انسان کی تخلیقی قوت ہمیشہ تنقیدی کاوشوں پر فوقیت رکھتی ہے۔ تخلیقی قوت کی برتری کے سلسلے میں بہت سی رائیں بھی پیش کی گئیں اور خصوصیت کے ساتھ ورڈ سورتھ کی یہ رائے کہ 'تنقیدی قوت یقیناً تخلیقی قوت کے مقابلے میں کمتر درجے کی چیز ہے اور وہ وقت جو دوسروں کے کاموں پر تنقید لکھنے میں صرف کیا جائے اگر تخلیقی کاموں میں، خواہ وہ کسی درجے کے ہوں، لگایا جائے تو زیادہ مفید ہے۔ غلط اور معاندانہ تنقید لوگوں کے ذہنوں کو بہت نقصان پہنچا سکتی ہے لیکن برخلاف اس کے احمقانہ تخلیق، خواہ وہ نثر میں ہو یا نظم میں، قطعی طور پر بے ضرر ہوتی ہے۔''

مجھے ورڈس ورتھ سے اس حد تک تو ضرور اتفاق ہے کہ بے بنیاد اور غلط تنقید لکھنے سے بہتر ہے کہ آدمی لکھنے کا کام ہی بند کر دے — اس بات کو ہر شخص تسلیم کرتا ہے کہ تنقیدی صلاحیت تخلیقی صلاحیت سے کمتر ہے، لیکن ساتھ ساتھ میں یہ سوال بھی اٹھانا چاہتا ہوں کہ کیا تنقید بذاتِ خود ایک مضر اور نقصان دہ سرگرمی ہے؟ کیا یہ درحقیقت ہے کہ اس وقت کو، جو دوسروں کے کاموں پر تنقید لکھنے پر صرف کیا جائے تخلیقی کاموں پر، خواہ وہ کسی درجے کے ہوں، لگایا جائے؟ اس معیار کے پیش نظر کیا یہ صحیح ہے کہ اگر ڈاکٹر جونسن 'حیات الشعراء' لکھنے کے بجائے irenes لکھتا تو

زیادہ مفید کام کرتا؟ میرا خیال ہے اور آپ مجھ سے یقیناً اتفاق کریں گے کہ یہ بات کسی طرح بھی صحیح نہیں ہے۔ آپ خود سوچیے کہ کیا یہ بہتر ہوتا کہ ورڈس ورتھ اپنا مشہور ومعروف 'مقدمہ' لکھنے کے بجائے (جس میں اتنی تنقید ہے اور جس میں دوسروں کے کاموں پر بھی تنقید ملتی ہے) کلیسائی سانیٹ لکھنے میں اپنا قیمتی وقت صرف کرتا۔ ورڈس ورتھ خود ایک بڑا نقاد تھا اور یہ افسوس کی بات ہے کہ اس نے اس طرف زیادہ توجہ نہیں دی۔ گوئٹے ایک عظیم نقاد ہے اور شکر کا مقام ہے کہ اس نے تنقید کی طرف پوری توجہ دی۔ آیئے اب ورڈس ورتھ کی مبالغہ آمیزی اور اس کے وجوہ تلاش کرنے کے بجائے اپنے ضمیر کو ٹٹولیں اور دیکھیں کہ تنقید کسی خاص دور میں خود اس دور کو، نقاد کے ذہن کو اور ساتھ ساتھ معاشرے کے ذہن وروح کو کیا دیتی ہے؟

اگر اس بات کو درست بھی مان لیا جائے کہ تنقیدی قوت تخلیقی قوت کے مقابلے میں کمتر ہے تو بھی اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ تخلیقی قوت کا استعمال اور آزادانہ تخلیقی سرگرمی انسان کا صحیح منصب ہے۔ انسان تخلیقی عمل سے صحیح معنی میں مسرت حاصل کرتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ صرف عظیم ادب یا فن پارے تخلیق کرنا ہی آزاد تخلیقی سرگرمی کا استعمال نہیں ہے۔ یہ سرگرمی اور ذرائع سے بھی بروئے کار لائی جاسکتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سوائے چند آدمیوں کے باقی سب پر مسرت حاصل کرنے کے دروازے بند ہوجاتے۔ کچھ لوگ اپنی آزاد تخلیقی سرگرمی کو خدمتِ خلق کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں۔ کچھ لوگ علم حاصل کرنے میں اسے صرف کرتے ہیں اور کچھ لوگ اسے تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ اس بات کو خاص طور پر ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ دوسری بات یہ بھی یاد رکھنی چاہیے کہ عظیم ادب یا فن پاروں کی تخلیق ہر دور میں ممکن نہیں ہوتی۔ اگر کوئی دور اور اس دور کے حالات ایسے نہیں ہیں، جن میں عظیم ادب تخلیق کیا جاسکے، تو ایسے میں ساری محنت، ساری کوشش وکاوش بے کار جائے گی۔ ایسے میں یقیناً یہ کہیں بہتر ہے کہ عظیم ادبی دور کو بروئے کار لانے کی تیاری کی جائے۔

یہ بات واضح رہے کہ تخلیقی قوت اپنے جوہر دکھانے کے لیے، فکر وخیال کو، مواد کے طور پر، اپنے تصرف میں لاتی ہے۔ اب ایسے میں اگر مواد ہی موجود نہ ہو یا وہ مواد ابھی استعمال میں لائے جانے کے لیے پورے طور پر تیار نہ ہوا ہو تو کیا ہوگا؟ کیا ایسے میں عظیم ادب پاروں کی تخلیق ممکن ہوگی؟ جب صورت حال یہ ہو تو تخلیق کے لیے اس وقت تک انتظار کرنے کی ضرورت ہے جب تک مواد تخلیقی قوتوں کے استعمال میں آنے کے لیے پورے طور پر تیار نہ ہوجائے۔ چونکہ یہ مسئلہ ادب

میں بار بار آتا ہے اس لیے میں اب اپنی بات کو صرف ادب تک ہی محدود رکھوں گا۔

تخلیقی قوت، جس مواد سے کام لیتی ہے اور جس مواد پر اپنی بنیاد رکھتی ہے وہ 'خیالات' ہیں۔ ادب اپنے دور کے سارے مروجہ اور بہترین خیالات کو اپنے استعمال میں لاتا ہے اور اسے تخلیق کے مواد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ کم از کم ہم اپنے دور کے بارے میں یہ بات وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کوئی فنکار اپنی تخلیقی قوت ان خیالات سے ہٹ کر استعمال میں لانا چاہے اور ہوا میں گرہ لگانے کی کوشش کرے تو اسے یقیناً ناکامی ہوگی۔ میں نے یہاں 'مروجہ' کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ بنیادی طور پر تخلیقی صلاحیت نئے خیالات کی دریافت میں اپنے جوہر کا اظہار نہیں کرتی۔ یہ تو دراصل فلسفی کا کام ہے۔ ادبی جینیس کا عظیم کارنامہ تو تحلیل اور اس کے اظہار کا ہے۔ تجزیہ اور دریافت کا نہیں۔ تخلیقی قوتوں کا جوہر تو اس وقت کھلتا ہے جب ذہنی و روحانی فضا سازگار ہو۔ جب خیالات کا زندہ نظام موجود ہو اور یہ سب چیزیں ایک وحدت بن کر اسے تخلیق کرنے پر اکسا رہی ہوں۔ ایسے میں تخلیقی فنکار کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ خدائی صفات کے ساتھ انھیں اپنے تصرف میں لے آئے اور دل کش و موثر انداز میں پیش کردے۔ لیکن یہ عوامل ہر دور اور ہر زمانے میں موجود نہیں ہوتے اور اگر ہوتے بھی ہیں تو ان میں وہ ربط باہمی، وہ توانائی اور وحدت نہیں ہوتی کہ فضا کو تخلیق کے لیے سازگار کہا جا سکے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب میں عظیم تخلیقی ادوار کبھی کبھی وجود میں آتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ سازگار ماحول نہ ہونے کے باعث عظیم جینیس بھی غیراطمینان بخش تخلیقات پیش کرتا ہے۔

عظیم ادبی شہ پاروں کی تخلیق کے لیے دو قوتیں ساتھ ساتھ چلنی چاہئیں۔ ایک تو خود تخلیق کرنے والے کی قوت اور ساتھ ساتھ اس لمحہ کی قوت جس میں وہ تخلیق وجود میں آرہی ہے۔ اگر ان میں سے کوئی چیز بھی کم یا کمزور ہے تو تخلیق بھی اس اعتبار سے ناقص یا کمزور ہوگی۔ اگر ماحول ناسازگار ہے، نظام خیال بکھرا ہوا ہے تو ایسے میں عظیم جینیس کی تخلیقات بھی کمزور ہوں گی اور اگر جینیس کمزور ہے تو خواہ ماحول کتنا ہی ناسازگار کیوں نہ ہو عظیم ادبی شہ پارہ تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی قوت انھی عوامل کی محتاج ہے اور یہ عوامل خود تخلیقی قوت کے قبضۂ قدرت میں نہیں ہوتے۔

لیکن برخلاف اس کے بھی عوامل تنقیدی قوت کے قبضۂ قدرت میں ہوتے ہیں۔ تنقیدی قوت کا کام یہ ہے کہ وہ علوم کی تمام شاخوں میں، ہر چیز کے وجود کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کا ایک کام یہ بھی ہے کہ وہ ایک ایسا ذہنی و تخلیقی ماحول پیدا کردے، حالات کو اس طور پر سازگار بنا دے، نظامِ خیال کو اس طور پر مربوط کردے اور ان

رشتوں کو اس طور پر جوڑ کر ہم آہنگ کر دے کہ تخلیقی قوت ان سے پورے طور پر مستفید ہو سکے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ خیالات کا نظام قائم کرتی ہے۔ فرسودہ، بے معنی اور از کار رفتہ خیالات کو اکھاڑ پھینکتی ہے اور ان کی جگہ زندہ اور ترقی پسند خیالات کو مروج و عام کر کے اس طور پر سامنے لا کھڑا کرتی ہے کہ ان کی شعلہ سامانی، ان کی لپک تخلیقی ذہنوں کو ترغیب دلاتی ہے۔ تنقیدی عمل کے ذریعے یہ خیالات معاشرہ تک پہنچتے ہیں اور چونکہ صداقت کا احساس خود زندگی کا احساس ہے اس لیے نتیجے کے طور پر عمل اور ردعمل کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ خیالات کا ایک زندہ نظام نشو ونما پانے لگتا ہے اور حرکت و نمو کے اسی عمل کی کوکھ سے ادب میں تخلیقی ادوار جنم لیتے ہیں۔

مثال کے طور پر شاعری کو لیجیے۔ اس بات سے میری طرح آپ بھی یقیناً واقف ہوں گے کہ زندگی اور دنیا کو اپنی شاعری میں برتنے سے پہلے شاعر کے لیے خود زندگی اور دنیا کے اسرار و رموز سے پوری طرح واقف ہونا ضروری ہے۔ اب جب کہ زندگی اور دنیا بہت پیچیدہ چیزیں بن گئی ہیں جدید شاعری کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ تنقیدی شعور اور تنقیدی کاوش اس کے اندر موجود ہو ورنہ وہ تخلیق بذات خود سطحی اور بے وقعت ہوگی۔ اس لیے بائرن کی شاعری میں ہمیشہ زندہ رہنے کی قوت کم نظر آتی ہے اور اس کے برخلاف گوئٹے کی شاعری میں یہ قوت اسی وجہ سے زیادہ ہے۔ بائرن اور گوئٹے دونوں میں تخلیقی صلاحیت بہت اعلیٰ درجے کی تھی لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ گوئٹے کی ذہنی تربیت تنقیدی کاوش اور تنقیدی شعور کے ذریعے ہوئی اور اس شعور نے اس کے سامنے نئے آسمان اور نئے افق کھول دیے۔ یہ چیزیں شاعری کے بنیادی لوازمات اور شاعری کے بنیادی موضوعات ہیں اور گوئٹے بائرن سے کہیں زیادہ ان کا گہرا شعور رکھتا تھا۔

مجھے مدت سے اس بات کا احساس ہے کہ اس صدی کی پہلی چوتھائی میں ہمارے ادب میں تخلیقی سرگرمی کا جو زور شور رہا ہے وہ فی الحقیقت قبل از وقت اور نورسیدہ تھا۔ اسی وجہ سے تخلیقات کا یہ سلسلہ زیادہ عرصے تک نہ چل سکا۔ تخلیقی عمل کے اس کچے پن کی وجہ یہ تھی کہ یہ دور کافی مواد اور پورے شعور کے بغیر وجود میں آ گیا۔ اس دور کی شاعری اپنی پوری قوت اور وافر تخلیقی توانائی کے باوجود اپنے آپ سے کچھ زیادہ باخبر نہیں تھی۔ اسی وجہ سے بائرن کی شاعری میں ہمیں گودا نظر نہیں آتا۔ شیلی کی شاعری بے جوڑ اور بے ربط دکھائی دیتی ہے اور ورڈس ورتھ اپنی ساری گہرائی کے باوجود، کاملیت اور تنوع سے اتنا عاری نظر آتا ہے۔ ورڈس ورتھ کتابوں کا شائق نہیں تھا۔ میرا خیال ہے اگر ورڈس ورتھ کا مطالعہ گوئٹے کی طرح وسیع ہوتا تو اس کی فکر

گہری اور اس کا اثر ہمہ گیر ہو جاتا اور وہ یقیناً ایک مختلف اور عظیم شاعر ہوتا۔ ممکن ہے کتابوں کے مطالعے کے سلسلے میں اس طور پر میرا یہ اصرار یہاں غلط فہمی پیدا کردے۔ دراصل کتابوں اور مطالعے کا عدم شوق ہمارے دور کی شاعری کے افلاس کا اصل سبب نہیں تھا۔ شیلی کا مطالعہ کافی وسیع تھا۔ کولرج بہت وسیع المطالعہ شخص تھا۔ اس کے برخلاف پنڈار اور سوفو کلیز نے بہت زیادہ کتابیں نہیں پڑھی تھیں۔ شیکسپیئر بھی کوئی زیادہ مطالعہ کا انسان نہیں تھا۔ لیکن اس کے باوجود اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں کا اصل سبب یہ تھا کہ پنڈار اور سوفو کلیز کے یونان اور شیکسپیئر کے انگلستان میں شاعر پوری شدت اور گہرائی کے ساتھ اس دور کے زندہ و مربوط خیالات کے دھارے پر بہہ رہا تھا۔ خیالات کے اس بہاؤ نے تخلیقی قوت کی اعلیٰ درجے پر نشو و نما کردی تھی اور ان خیالات نے معاشرے اور فن کار میں ایمان و یقین کی آگ روشن کردی تھی۔ معاشرے میں زندہ خیالات کا ایک سیلاب تھا، جو بہہ رہا تھا۔ یہی وہ صورتِ حال ہے جو تخلیقی قوت کی نشو و نما کے لیے حقیقی اور مضبوط بنیاد کا کام دیتی ہے۔ اگر زندہ خیالات اس طور پر موجود نہیں ہوں گے تو تخلیقی قوت اسی مناسبت سے کمزور اور پست ہوگی۔ تخلیقی فنکار خیالات دریافت نہیں کرتا۔ یہ تو نقاد کا کام ہے۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ وہ موجود خیالات کے مختلف سروں کو ملا کر ایک حسن اور ایک توازن کے ساتھ اس طور پر جوڑ دیتا ہے کہ سارا معاشرہ اس میں اپنے دل کی آواز سننے لگتا ہے۔ وہ خیالات جو فن کار نے پیش کیے، وہ احساسات اور وہ جذبے جن پر اس نے اپنی تخلیق کی بنیاد رکھی پہلے سے پختگی کے ساتھ موجود ہیں۔ وہ انھیں اپنے مخصوص عمل سے ایک نئی چیز بنا دیتا ہے۔ یہی تخلیق ہے۔ کتابوں اور مطالعے کی حیثیت و اہمیت یہ ہے کہ وہ تخلیقی فن کار کے لیے سہاروں کا کام دیتی ہیں۔ اس کی مدد کرتی ہیں۔ اس کے تخلیقی عمل کو آسان، بہتر اور جاندار بناتی ہیں۔ حتیٰ کہ اگر معاشرے میں اس طور پر خیالات موجود نہیں ہیں کہ وہ تخلیقی فنکار کے لیے مواد کا کام دے سکیں تو کتابیں اور مطالعہ، علم و آگاہی اور ذہانت کی وہ تیزی ضرورت پیدا کردیتی ہیں کہ اس کے دماغ میں خیالات کا ایک نظام اس طور پر تعمیر ہو سکے جو خود تخلیق کا مواد بن جائے۔ لیکن کتابیں قومی سطح پر مربوط نظام اور زندگی کے مربوط رشتوں کا نعم البدل ہرگز نہیں ہیں۔ سوفو کلیز اور شیکسپیئر کے ادوار میں قومی سطح پر ہمیں زندگی کے رشتے مربوط اور نظامِ فکر منظم اور چاروں طرف مؤثر طور پر پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ جرمنی میں تنقیدی شعور اور علم و آگاہی نے گوئٹے کے لیے ایک ایسا ماحول، ایک ایسا راستہ پیدا کردیا کہ جس پر چل کر وہ اتنے عظیم تخلیقی

کارنامے انجام دے سکا۔ اس زمانے میں زندگی اور فکر میں ہمیں قومی سطح پر جوش اور حرارت نظر نہیں آتی جیسا کہ ہمیں پیریکلیز کے ایتھنز میں نظر آتی ہے یا ایلزبتھ کے انگلستان میں دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود جرمنوں نے 'آزادفکر' کے ذریعے اس کا بدل تلاش کرلیا۔ یہی چیز گوئٹے کی قوت بن گئی۔ اب اس عمل کا مقابلہ اس صدی کی پہلی چوتھائی کے انگلستان سے کیجیے۔ یہاں ہمیں نہ تو زندگی اور کلچر میں قومی سطح پر کوئی ایسا جوش، ایسی حرارت نظر آتی ہے جیسی کہ ہمیں ایلزبتھ کے دور میں ملتی ہے اور نہ کلچر، علم وتنقید کی وہ قوت جو ہمیں گوئٹے کے جرمنی میں دکھائی دیتی ہیں۔ اسی وجہ سے شاعری کی تخلیقی قوت اپنی اعلیٰ ترین کامیابی کے لیے مواد اور بنیادوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آتی ہے۔ دنیا و کائنات کی مکمل اور بھرپور تاویل ہمیں اس دور میں نظر نہیں آتی۔

پہلی نظر میں یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ انقلابِ فرانس کے زبردست جوش وخروش کے باوجود اس دور میں اس پائے کا ایک جینیس بھی ایسا نظر نہیں آتا جیسے یونان کے عظیم تخلیقی دور یا نشاۃ الثانیہ میں ہمیں ملتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انقلاب فرانس نے جو جوش وجذبہ پیدا کیا اور جس مزاج کو جنم دیا وہ مختلف نوعیت کا تھا۔ دوسرے عظیم ادوار میں یہ تحریکیں غیر جانب دار ذہنی اور روحانی تحریکیں تھیں۔ ایسی تحریکیں جن سے روحِ انسانی نے اپنی آسودگی کے لیے رجوع کیا۔ یہ تحریکیں روح انسانی کی اہمیت اور قوت کو آگے بڑھانے کا ذریعہ تھیں لیکن انقلابِ فرانس کا مزاج سیاسی مزاج تھا۔ اس انقلاب نے اپنی قوتِ محرکہ کو انسان کے عملی شعور، عملی احساس وادراک میں تلاش کرنے کے بجائے اسے انسان کی عقل، فہم اور فراست میں تلاش کیا۔ یہی چیز اسے چارلس اول کے زمانے کے انگریزی انقلاب سے ممیز کرتی ہے اور یہی وہ چیز ہے جو اسے ہمارے اپنے انقلاب کے مقابلے میں کہیں زیادہ قومی، آفاقی اور روحانی واردات بنادیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انقلاب فرانس ایک ایسے نظامِ خیال کو بروئے کار لانے میں کامیاب ہوگیا جو آفاقی، یقینی اور دائمی ہے۔ ادراک وشعور ایک آفاقی چیز ہے۔ لیکن یہی چیز انگلستان میں ایک کمزوری ہے۔ انقلابِ فرانس اپنی ساری کمزوریوں اور حماقتوں کے باوجود ایک طرف اپنی قوت، خیالات کی صداقت اور آفاقیت سے حاصل کرکے اسے قانون بنادیتا ہے اور دوسری طرف قومی جوش و ولولہ سے یہ قوت حاصل کرکے اسے سارے معاشرے کے رگ وپے میں داخل کردیتا ہے۔ یہ عمل آج بھی اسی طرح زندہ ہے اور یہی عمل اسے تاریخ کا ایک عظیم ترین واقعہ بنادیتا ہے۔ فرانس یوروپ میں وہ واحد ملک ہے جہاں لوگ سب سے زیادہ باشعور، زندہ اور جیتے جاگتے ہیں۔ انگلستان میں لطیف خیالات کو صرف

محض سیاست و عملی زندگی کی کامیابی اور فوری فائدے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ایک دنیا خیالات کی ہے اور ایک عمل کی۔ فرانسیسی ایک چیز کو دباتے ہیں اور انگریز دوسری کو۔ جیسے ہی فرانس نے خیالات کی تحریک کو سیاسی عمل میں تبدیل کیا اور اسے انٹیلکچوئل کے دائرے سے خارج کیا تو وہ اس نتیجے سے محروم ہو گیا جو نشاۃ الثانیہ نے خیالات کی تحریک کے ذریعے پیدا کیا تھا اور جس کے باعث ایک ایسا دور پیدا ہو گیا جسے 'دورِ ارتکاز' کہا جاتا ہے۔ انگلستان اس تحریک کا مرکز تھا اور ایڈمنڈ برک اس دور کی سب سے بڑی آواز۔

برک کی عظمت کا راز یہ ہے کہ اس نے سیاست میں خیالات کو تحلیل کر کے ایک جان بنا دیا۔ یہ ایک اتفاقی امر ہے کہ برک کے خیالات 'دورِ ارتکاز' کے تصرف میں آئے۔ اگر یہ عمل 'دورِ توسیع' میں ہوتا تو صورتِ حال کچھ اور ہوتی۔ برک خیالات کے سہارے زندہ تھا۔ خیالات اس کے لیے زندگی میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتے تھے۔ وہ نعرہ بازی اور جماعتی اندازِ نظر سے الگ تھا۔ اسی لیے اس کا یہ خیال بالکل صحیح اور سچا تھا کہ ''اگر انسانی امور میں عظیم تبدیلی لانی ہے تو ذہنِ انسانی کو اس کے لیے تیار کرے اس کے مطابق بنانا نہایت ضروری ہے۔ رائے عامہ اور احساسات اسی راستے پر چلیں گے۔ ہر خوف اور امید اسے آگے بڑھائے گی۔''

انگریز کو 'سیاسی حیوان' کا نام دیا جاتا ہے۔ وہ سیاسی اور عملی چیزوں کو خصوصیت کے ساتھ اس حد تک اہمیت دیتا ہے کہ خیالات اس کی نظر میں ناپسندیدہ چیز بن جاتے ہیں اور مفکر بدعت پرست اور ملحد کہلاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خیالات 'اور مفکر'، دونوں سیاست اور عمل کے حلقۂ اثر میں ٹانگ اڑاتے اور مداخلت کرتے ہیں۔ چونکہ سیاست میں 'خیالات' کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی اسی لیے ذہن کی آزادفکری بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ حالانکہ ذہن کی آزادفکری کا تصور خود ایک مسرت کی چیز ہے۔ یہ ایک ایسا بنیادی مواد ہے جس کے بغیر قوم کا مزاج، اس کی شخصیت، اس کی روح رفتہ رفتہ گھٹ گھٹ کر مر جاتی ہے، لیکن افسوس کا مقام ہے کہ یہ بات انگریز قوم کی سمجھ میں نہیں آتی۔

لفظ 'تجسس' جو دوسری زبانوں میں اعلیٰ اور لطیف صفت کے طور پر، اچھے معنی میں استعمال ہوتا ہے، انگریزی زبان میں تحقیر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ حالانکہ تنقید بنیادی طور پر اسی لطیف اور اعلیٰ صفت کی بجا آوری کا نام ہے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ عمل اور سیاست سے بے نیاز ہو کر دنیا کے بہترین خیالات سے ہمیں واقف رہنے کی ترغیب دے۔ تنقید ہمیں مصلحت سے الگ رہ کر علم اور خیال کی قدر کرنا سکھاتی ہے۔ یہ ایک ایسی جبلت ہے کہ انگریز کے عملی مزاج کو

اس سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور نشاۃ الثانیہ کے 'دورارتکاز' میں اگر تھوڑی بہت دلچسپی تھی بھی تو وہ احتساب کے یخ بستہ ہاتھوں سے ٹھٹھر کر، جم کر رہ گئی۔

لیکن 'دورارتکاز' ہمیشہ قائم نہیں رہتا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس ملک میں 'دورِ توسیع' کے راستے کھل رہے ہیں۔ اس کا اظہار ایک تو اس بات سے ہو رہا ہے کہ ہمارے عمل پر بیرونی خیالات کا معاندانہ جبری دباؤ اب ختم ہو گیا ہے اور رفتہ رفتہ یورپ کے خیالات دبے پاؤں، آہستگی و نرمی کے ساتھ ہمارے مزاج میں داخل ہو رہے ہیں۔ ممکن ہے موجودہ مادی ترقی کے بعد، جو ہماری منزل ہے، جب ہم آرام و آسائش حاصل کر لیں تو شاید پھر ہم 'ذہن' کی اہمیت کو محسوس کرنے کی طرف رجوع ہوں اور اس وقت تجسس کے معنی بھی ہمارے ہاں بدلیں۔ اسی وقت تنقید بھی اپنا صحیح منصب ادا کر سکتی ہے۔ میرا یہ ایمان ہے اور اس کے لیے قوی دلائل بھی موجود ہیں کہ پہلے تنقید اور اس کے بعد تخلیقی سرگرمی کا وقت آتا ہے۔ تخلیقی سرگرمی کو لازمی طور پر تنقیدی شعور و کاوش کے بعد ظہور میں آنا چاہیے۔ جب تنقید اپنا کام کر چکتی ہے، جب تنقید فضا کو سازگار بنا چکتی ہے اور خیالات کے نظام کو ایک ایسے نقطے پر پہنچا دیتی ہے تو پھر تخلیقی فنکار اپنے اندر ایک گرمی اور عمل کی قوت محسوس کرتا ہے۔

ضروری ہے کہ انگریزی تنقید اس اصول کی اہمیت کو آج محسوس کرے تا کہ وہ راستے، جو اس وقت اس کے سامنے کھل رہے ہیں، ان سے پورے طور پر مستفید ہو سکے۔ اس اصول کو ایک لفظ غیر جانبداری سے ادا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ غیر جانبدار کیسے رہا جا سکتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عمل سے علیحدہ ہو کر۔ تنقید کی اپنی فطرت، مزاج اور کام کی نوعیت پر زور دے کر اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب علوم کی تمام شاخوں میں ذہن کی آزاد فکری کو بروئے کار لایا جائے۔ یہ کام خارجی، سیاسی اور عملی مصلحتوں سے الگ رہ کر ہی کیا جا سکتا ہے۔ اب تک ہمارے ملک میں خاص اہمیت کے ساتھ انھی چیزوں پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ لیکن یہ بات واضح رہے کہ تنقید کو ان میں سے کسی چیز کو بھی اہمیت نہیں دینی چاہیے۔ تنقید کا بنیادی کام تو دیانت داری و غیر جانب داری کے ساتھ دنیا کے بہترین خیالات سے واقف ہو کر اسے دوسروں تک پہنچانا ہے تا کہ اس طرح تازہ خیالات ہمارے شعور کا حصہ بن سکیں۔ اس کے علاوہ تنقید کا اور کوئی کام نہیں ہے۔ اگر تنقید نے عملی مصلحت اور عملی پہلو سے روگردانی نہیں کی تو وہ اسی گندی نالی میں پڑی سڑتی رہے گی۔ اس وقت ہمارے ملک میں تنقید کی یہی صورت حال ہے۔ تنقید ہمارے ملک میں عملی مقاصد کو آگے بڑھانے کے کام آ رہی ہے حالانکہ یہ تنقید کا منصب نہیں

ہے۔ تنقید کے آلۂ کار اس وقت دراصل شخصیتوں اور جماعتوں کے آلۂ کار ہیں اور وہ انہی کے مقاصد کی خدمت میں لگے ہوئے ہیں جن کے لیے عملی مقصد پہلی چیز ہے اور ذہن کی آزادفکری یا تو ثانوی حیثیت رکھتی ہے یا پھر سرے سے کوئی اہمیت ہی نہیں رکھتی۔ فرانس میں آج بھی چند اخبار ذہن کی آزادفکری پر زور دیتے ہیں، یہی ان کا مطمح نظر ہے لیکن اس کے برخلاف انگلستان میں ایک بھی اخبار یا رسالہ ایسا نہیں ہے جس کا مطمح نظر یہ ہو۔ یہاں تو عملی اور سیاسی مصلحتیں ہیں۔ جماعتی مقاصد ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ انسان جماعتوں اور فرقوں میں تقسیم ہوکر کام کرتا ہے اور ہر جماعت یا ہر فرقے کو اپنے مقاصد کو آگے بڑھانا بھی چاہیے۔ لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ تنقید ایک زندہ اور فعال قوت کے طور پر موجود رہے۔ ایسی تنقید جو بالکل اور قطعی طور پر آزاد ہو اور جو جماعتی مقاصد کو آگے بڑھانے کا کام نہ کررہی ہو۔ سچے اور تازہ خیالات کے دھارے کو وجود میں لانے کے لیے تنقید کا وجود از بس ضروری ہے۔ تخلیقی قوتیں اسی عمل کی کوکھ سے پیدا ہوتی ہیں۔

چونکہ تنقید اب تک ذہنی حلقۂ اثر سے الگ اور عمل سے وابستہ رہی ہے اس لیے خود اس کی حیثیت ہی متنازعہ فیہ ہوگئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید نے اس ملک میں کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جو انسان کو ابتذال سے بچا کر اور اطمینان بالذات کی طرف لے جائے اور ذہنِ انسانی کی اس طور پر تربیت کرے کہ وہ خیالات کے حسن کی اہمیت کو سمجھ سکے۔ مناظرانہ عملی تنقید انسان کو اتنا اندھا کر دیتی ہے کہ وہ عمل کی ناتمامی اور خامی کو بھی نہیں دیکھ سکتا۔ مثالی کاملیت انسان کا مطمح نظر ہونا چاہیے اور یہ کام وہ تنقید کرسکتی ہے جس کا ذکر میں نے ان سطور میں کیا ہے۔

ممکن ہے اب آپ یہ کہیں کہ میں تنقید کے ساتھ جن باتوں کو وابستہ کررہا ہوں وہ بہت ارفع اور بہت بالواسطہ ہیں۔ بے تعلقی، ذہنی آزادفکری اور عملی زندگی سے علیحدگی کی جو خصوصیات میں تنقید میں پیدا کرنا چاہتا ہوں وہ ایسی خصوصیات ہیں جو خود تنقید کو ایک بے معنی اور مبہم سرگرمی بنادیں گی۔ ممکن ہے اس طرح تنقید سست رفتار اور مبہم ہوجائے، لیکن مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ تنقید کا دراصل یہی کام ہے۔ انسانوں کی اکثریت کبھی بھی جوش و ولولہ کے ساتھ چیزوں کی اصلیت دیکھنے کی طرف مائل نہیں ہوگی۔ ادھورے خیالات ہمیشہ ان کو آسودہ و مطمئن کرتے رہیں گے اور انہی خیالات پر دنیا عام طور پر عمل کرتی رہے گی۔ اب ایسے میں یہ بات واضح ہے کہ ان لوگوں کی تعداد ہمیشہ مختصر رہے گی جو چیزوں کو ان کی اصلی اور حقیقی شکل میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن یہ وہ لوگ ہیں جو اپنے کام کو لگن کے ساتھ کرتے ہیں اور انہی کی کوششوں سے

زندہ خیالات رواج پاتے ہیں۔ عملی زندگی کے شور وشغب میں انسان ہمیشہ دلکشی محسوس کرے گا لیکن ایسے میں نقاد اپنے مقاصد پر شدت سے کاربند رہ کر خود عملی انسان کی خدمت بھی انجام دے سکتا ہے۔ عملی آدمی کے سامنے خیالات کی اہمیت کو اجاگر کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے اور یہ کام ہمارے دور میں تنقید کو کرنا ہے۔ گوئٹے نے کہا تھا کہ ''عمل کرنا کتنا آسان ہے لیکن سوچنا کتنا مشکل ہے۔'' عملی آدمی کے لیے اس لطیف فرق میں امتیاز کرنا آسان نہیں ہے۔ خیالات کی اہمیت اس کے لیے صرف خیالی ہے اور خیالی کے معنی اس کے لیے بے معنی اور مبہم کے ہیں۔

یہ کام جو عملی آدمی کے لیے دشوار اور مشکل ہے خود تنقید کے لیے ابتدائی قانون کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کام کو قبولیتِ عام کبھی حاصل نہیں ہو سکتی۔ سستی شہرت کے پرستار، جن کو اس میں فوری فائدہ کی کوئی صورت نظر نہیں آتی، اس کا مذاق اڑائیں گے۔ اس کی اہمیت کو کم کرنے کے لیے اپنے قلم کی قوت استعمال کریں گے، لیکن یہ وہ بے مغز بالشتیے ہیں جن کو نظر انداز کرنا ہی مناسب ہے۔ اس ملک میں جہاں تنقید کو قدم قدم پر نئے نئے مسائل اور نئی نئی دشواریوں کا سامنا ہے یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ بار بار ان اصولوں کا اعادہ کیا جائے۔ تنقید کو عملی مقاصد سے علیحدہ رکھا جائے۔ تنقید کو ہر اس مقصد پر، خواہ وہ کتنا ہی نیک مقصد کیوں نہ ہو، بے اطمینانی کا اظہار کرنا چاہیے جو آئیڈیل سے ہٹا کر اسے محدود اور کمزور بنا رہا ہے۔ اسے عملی اہمیت کے پیش نظر اپنے مقاصد کے حصول میں جلدی نہیں کرنی چاہیے۔ اسے صبر وضبط سے کام لے کر اس بات سے پورے طور پر واقف رہنا چاہیے کہ صبر وضبط اور انتظار کس طرح کیا جاتا ہے۔ اس میں ایسی لچک ہونی چاہیے کہ وہ ضرورت پڑنے پر چیزوں سے وابستہ ہو جائے اور جب چاہے ان سے الگ ہو جائے۔ اسے ان عناصر کو ابھارنا چاہیے، ان خیالات کی توصیف کرنی چاہیے جن سے بھرپور کاملیت پیدا ہو سکتی ہے اور ایسے میں ان خیالات سے بھی خوفزدہ نہیں ہونا چاہیے جو عملی سطح پر ضرر رساں اور مجرمانہ معلوم ہوتے ہوں۔ تنقید کا کام، اور میں اس بات پر پھر زور دینا چاہتا ہوں، یہ ہے کہ وہ غیر جانب دار کوشش کو اپنا لائحہ عمل بنائے۔ دنیا کے بہترین خیالات کی تبلیغ کرے تاکہ سچے اور زندہ خیالات کا دھارا وجود میں آسکے۔ یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ دنیا میں جو کچھ بہترین ہے وہ سارا کا سارا انگریزی النسل، نہیں ہے۔ ہمارے علاوہ دنیا کے متعدد ممالک اور بہت سی قومیں بھی اس کی امانت دار ہیں۔ اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ ہمیں صرف ومحض انگریزی خیالات نے اپنے گھیرے میں لے رکھا ہے اور ہم بڑی توجہ کے ساتھ ان کی حفاظت میں مصروف ہیں۔ ایسے میں ضروری ہے کہ ہمارے

نقاد بیرونی خیالات پر تکیہ کریں اور ان کی چھان پھٹک کر کے قوم کے سامنے پیش کریں۔

اکثر کہا جاتا ہے کہ رائے دینا اور فیصلہ کرنا نقاد کا کام ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایک معنی میں یہ بات صحیح ہے۔ وہ رائے اور وہ فیصلہ جو ایک ایسے ذہن کی کاوشِ فکر کا نتیجہ ہو، جس کے پاس تازہ علم بھی ہے، یقیناً ایک قابلِ قدر چیز ہوگی۔ اسی لیے علم اور ہمیشہ تازہ علم نقاد کا مطمحِ نظر ہونا چاہیے۔ جب فیصلہ علم کے ساتھ ایک جان ہو کر دوسروں تک پہنچے گا تو یہ انتہائی مفید کام ہوگا۔ لیکن یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ادب میں ایک مصنف کا مقام متعین کرتے وقت تنقید کا واسطہ ایک ایسے موضوع سے پڑے جہاں تازہ علم کی ضرورت ہی پیش نہ آئے۔ ایسے میں صرف وہ محض رائے ہوگی یا چند اصولوں اور نظریوں کا اطلاق اور اظہار۔ لیکن صرف اصولوں کا اطلاق یا فیصلہ صادر کرنا نقاد کا کچھ بہت اطمینان بخش کام نہیں ہے۔ ریاضی کی طرح یہ ایک ہی بات کو مختلف الفاظ میں دہرانے کا عمل ہے اور یہ عمل نقاد میں تخلیقی سرگرمی کا احساس پیدا نہیں کرسکتا۔ یہاں تنقیدی سرگرمی تخلیقی سرگرمی سے کمتر رہے گی اور نقاد تخلیقی فنکار نہیں کہلائے گا۔ تخلیقی سرگرمی کا شعور حاصل کرنا نہ صرف مسرت کا ذریعہ ہے بلکہ زندہ رہنے کا بڑا ثبوت ہے اور یقیناً تنقید پر اس کے راستے بند نہیں ہیں۔ تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ پرخلوص، بغیر الجھی ہوئی، جوش انگیز، لچک دار اور علم کے افق کو وسیع تر کرنے والی ہو۔ ایسے میں تنقید سے وہ مسرت حاصل ہوسکتی ہے جو تخلیقی سرگرمی سے حاصل ہوتی ہے۔

ادب میں جب کبھی میں تخلیقی سرگرمی کا ذکر کرتا ہوں تو اس سے میری مراد ہمیشہ کھری، اصلی اور سچی تخلیق سے ہوتی ہے۔ ایک باصلاحیت انسان کے لیے بھی سچے اور زندہ خیالات کا حصول کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے اس لیے جب تک زندہ خیال کا نظام اپنے پورے مربوط رشتوں کے ساتھ تنقیدی عمل کے ذریعے وجود میں نہ آجائے تخلیق اندھیرے میں ٹامک ٹوئیاں مارتی رہتی ہے۔ تنقید اسی لیے عظیم ادبی ادوار کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہم اس دور کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے کے لیے اس وقت تک بیٹھے نہ رہیں گے اور ہم اسی بیابان، اسی صحرا میں مرجائیں گے۔ لیکن عظیم ادبی دور کی تیاری کرنا، اس کے لیے راستہ صاف کرنا، فضا اور ماحول کو سازگار بنانا، بہترین خیالات کو بروئے کار لانا، ایسا کام ضرور ہے کہ آنے والی نسلیں ہمارا نام عزت سے لیں گی اور میرا خیال ہے کہ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔

○

(ارسطو سے ایلیٹ تک: جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، لال کنواں، دہلی، سن اشاعت 1977)

تنقید کا منصب

(1)

کئی سال ہوئے، فن میں نئے اور پرانے کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے میں نے ایک بات کہی تھی جسے میں آج بھی مانتا ہوں۔ وہ جملے میں یہاں پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں کیوں کہ موجودہ مضمون میں اسی اصول کا، یہ جملے جس کا اظہار کرتے ہیں، اطلاق کیا گیا ہے:

"موجودہ فن پارے خود ہی ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں جس میں کسی نئی (حقیقتاً نئے) فن پارے کی تخلیق سے خود ہی رد و بدل ہو جاتا ہے۔ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے موجود نظام میں تبدیلی پیدا ہو، خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح ہر فن پارے کے رشتے، تناسبات اور اقدار پورے نظام میں نئے سرے سے ترتیب پا لیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے۔ جو بھی نظام کے اس تصور سے اتفاق کرتا ہے اور یوروپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے، اس کے لیے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا ہے۔"[1]

اس وقت میں فن کار کے بارے میں اظہار خیال کر رہا تھا اور روایت کے شعور کے بارے میں جو، میں سمجھتا ہوں، فن کار میں ہونا ہی چاہیے۔ لیکن وہ زیادہ تر نظام کا مسئلہ تھا اور تنقید کا منصب بھی، بنیادی طور پر نظام ہی کا ایک مسئلہ معلوم ہوتا ہے۔ میں اس وقت ادب کو، جیسا کہ

1۔ ایلیٹ کے مضمون 'روایت اور انفرادی صلاحیت' سے

میں اب بھی سمجھتا ہوں، دنیا کے ادب کو، یوروپ کے ادب کو، کسی ایک ملک کے ادب کو، صرف افراد کی تحریروں کا مجموعہ نہیں سمجھ رہا تھا بلکہ 'زندہ مکمل چیزیں' سمجھ رہا تھا یعنی ایسے اصول جن کے تعلق سے اور صرف جن کے تعلق سے، ادبی فن کی انفرادی تخلیقات اور انفرادی فنکاروں کی تخلیقات اپنی قدر و قیمت قائم کرتی ہیں۔ لہٰذا اس بات کے پیش نظر، فن کار سے الگ، عالم خارج، میں کوئی چیز ایسی ہے جس کا وہ مطیع ہوتا ہے۔۔۔ ایک ایسی عقیدت جس کے سامنے اپنے اچھوتے مقام کو پانے اور حاصل کرنے کے لیے اسے جھکنا پڑتا ہے اور اپنی ذات کی قربانی دینی پڑتی ہے۔ ایک مشترک ورثہ، اور ایک مشترک مقصد فنکاروں کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متحد کر دیتے ہیں۔ اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ یہ اتحاد زیادہ تر غیر شعوری ہوتا ہے۔ ہر زمانے کے سچے فنکاروں کے درمیان، میرا خیال ہے، ایک شعوری شراکت ہوتی ہے اور چونکہ سلیقہ مندی کی ہماری جبلت ہمیں حکماً مجبور کرتی ہے کہ ہم اس جگہ انکل پچو لاشعوریت کے رحم و کرم پر نہ رہیں جہاں ہم شعوری طور پر کچھ کر سکتے ہیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جو کچھ غیر شعوری طور پر واقع ہوتا ہے اگر اسے شعور طور پر سمجھنے کی کوشش کریں تو ہم اسے کسی مقصد میں تبدیل کر سکتے ہیں۔ دوسرے درجہ کے فنکار یقیناً اپنی ذات کو کسی مشترک مقصد کے حوالے کر دینے پر قادر نہیں ہیں، کیونکہ اس درجے کے فنکار کا خاص مقصد غیر اہم اختلافات کا ادعا ہے جو اس کا طرۂ امتیاز ہیں۔ صرف ایسا آدمی ہی، جو اپنی ذات کو اس درجہ ترک کر دے کہ وہ اپنی تصنیف میں خود کو بھول جائے، ہم کاری، تبادلۂ خیال اور اضافہ کرنے پر مقدور رکھتا ہے۔

اگر ایسے نظریات فن کے بارے میں تسلیم کر لیے جائیں تو اس سے یہ فطری نتیجہ نکلتا ہے کہ جو کوئی ان نتائج کو تسلیم کرتا ہے وہ تنقید کے بارے میں بھی اسی قسم کے نظریات کو تسلیم کرتا ہے۔ جب میں تنقید کا نام لیتا ہوں تو یقیناً اس سے یہاں میری مراد تحریری لفظوں کے ذریعہ کسی فن پارے کی تفسیر و تشریح سے ہے لیکن لفظ تنقید کے عام استعمال کے سلسلے میں جس سے ایسی تحریریں مراد لی جائیں جیسا کہ میتھیو آرنلڈ اپنے مضمون میں مراد لیتا ہے، میں چند معروضات پیش کروں گا۔ میں سمجھتا ہوں کہ تنقید کے کسی بھی نمائندے نے (ان محدود معنی میں) یہ لچر مفروضہ پیش نہیں کیا کہ تنقید خود اپنے اندر ایک مقصد رکھنے والی سرگرمی ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ فن اپنے علاوہ بھی کچھ اور مقاصد کا ادعا کر سکتا ہے لیکن خود فن کے لیے ان مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے اور فن درحقیقت اپنا منصب، وہ جو کچھ بھی ہو، اقدار کے

مختلف نظریات کے مطابق، زیادہ بہتر طریقے پر ان سے بے اعتنائی برت کر ہی انجام دے سکتا ہے۔ برخلاف اس کے تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے جسے سرسری طور پر یوں کہا جاسکتا ہے کہ وہ فن پارے کی توضیح اور اصلاحِ مذاق کا کام انجام دے۔ اس طرح نقاد کا کام بالکل واضح اور مقرر ہو جاتا ہے اور اس بات کا فیصلہ بھی نسبتاً آسان ہو جاتا ہے کہ آیا وہ اسے تسلیم بخش طور پر انجام دے رہا ہے یا نہیں، اور یہ کہ عام طور پر کس قسم کی تنقید مفید ہے اور کس قسم کی مبہم اور بے معنی۔ لیکن اس بات کی طرف ذرا سی توجہ دینے سے ہم دیکھتے ہیں کہ تنقید فائدہ بخش سرگرمی کا ایک سیدھا سادہ باضابطہ دائرۂ عمل ہونے کے علاوہ، کہ جس سے خاہرداروں کو فوراً بے دخل کیا جاسکتا ہے، سنڈے پارک کے بحث و مباحثہ کرنے والے حجتی مقرروں سے زیادہ بہتر نہیں ہے جنھیں اپنے اختلافات کا بھی اندازہ نہیں ہوتا۔ میرے خیال میں یہاں اس بات کا اقرار کیا جائے گا کہ ایسے موقع پر خاموشی کے ساتھ باہمی سمجھوتہ کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ نقاد کو اگر اپنے وجود کا جواز پیش کرنا ہے تو اسے چاہیے کہ وہ اپنے ذاتی تعصبات اور چکروں سے، جن کا ہم سب شکار ہیں نکلنے کی کوشش کرے۔ اپنے اختلافات کو، جہاں تک ممکن ہو، صحیح فیصلے کی مشترک تلاش میں، زیادہ سے زیادہ اپنے ہم پیشہ لوگوں کے ساتھ مرتب کرے۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ معاملہ اس کے برعکس ہے تو ہم اس شبہ میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ نقاد کی روزی دوسرے نقادوں سے انتہائی مخالفت اور تشدد پر منحصر ہے یا پھر اپنی بے معنی، چھوٹی انوکھی اور عجیب باتوں پر، جن پر وہ پہلے سے کاربند ہے اور جن پر وہ صرف خود بینی یا کاہلی کی وجہ سے جما رہنا چاہتا ہے۔ نقادوں کے اس گروہ کو ہم اپنے دائرۂ فکر سے خارج کر دینا ہی مناسب سمجھتے ہیں۔

اس اخراج کے فوراً بعد یا جیسے ہی ہمارا غصہ ٹھنڈا پڑ جائے، ہم اس بات کا اعتراف کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اس کے باوجود کچھ کتابیں، کچھ مضامین، کچھ جملے، کچھ آدمی پھر بھی ایسے رہ جاتے ہیں جو ہمارے لیے بہت مفید رہے ہیں، اور ہمارا دوسرا قدم یہ ہے کہ ہم ان کی درجہ بندی کی کوشش کریں اور معلوم کریں کہ آیا ہم کوئی ایسا اصول وضع کر سکتے ہیں جس کے پیش نظر یہ فیصلہ کیا جاسکے کہ کس قسم کی کتابوں کو محفوظ رکھنا چاہیے اور تنقید کے کن مقاصد اور ضابطوں کی پیروی کرنی چاہیے۔

فن پارے سے فن کے تعلق کا تصور، ادب پارے سے ادب کے تعلق کا تصور، تنقید سے تنقید کے تعلق کا تصور جس کا خاکہ میں نے اوپر پیش کیا ہے، مجھے فطری اور بدیہی معلوم ہوتا ہے۔ اس مسئلے کے اختلافی پہلو کے احساس کے لیے میں مسٹر مڈلٹن مری کا ممنون احسان ہوں یا غالبًا میں اپنے اس احساس کا کہ اس میں صحیح اور قطعی فیصلہ کا مسئلہ بھی شامل ہے۔ مسٹر مری کے احسان کا مجھے اور زیادہ احساس ہے۔ ہمارے بیشتر نقاد بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی محنت میں مصروف ہیں۔ وہ صلح کرنے میں، لیپا پوتی کرنے میں، معاملہ کو دبانے میں، تھپکنے میں، نچوڑنے میں، بات بنانے میں، خوشگوار مُسکن تیار کرنے میں، بہانہ سازی میں مصروف ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ان کے اور دوسروں کے درمیان فرق صرف یہ ہے کہ وہ خود تو نفیس آدمی ہیں اور دوسروں کی نیک نامی مشکوک ہے۔ مسٹر مری ان میں سے نہیں ہیں۔ وہ اس بات سے واقف ہیں کہ نقاد کو معین راستے اختیار کرنے چاہئیں اور کبھی کبھار اسے چاہیے کہ وہ کسی چیز کو مسترد کرے اور کسی دوسری چیز کو اختیار کرے، وہ کوئی اس گمنام ادیب کی طرح نہیں ہیں جس نے آج سے کئی سال قبل ایک ادبی پرچے میں اس بات پر زور دیا تھا کہ رومانیت اور کلاسیکیت ایک ہی چیز ہے اور فرانس میں حقیقی کلاسیکی دور وہ دور تھا جس نے گوتھک گرجاؤں کو جنم دیا اور — جون اُوف آرک کو۔ کلاسیکیت اور رومانیت کے سلسلے میں میں مسٹر مری سے متفق نہیں ہوں۔ مجھے تو یہ فرق مکمل اور ادھوری، بالغ اور غیر پختہ، مرتب اور منتشر چیز کا سا فرق معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جو کچھ مسٹر مری کہنا چاہتے ہیں یہ کہ ادب کے سلسلے میں اور ہر چیز کے سلسلے میں کم از کم دو رویے ہو سکتے ہیں اور آپ بیک وقت دونوں کی پابندی نہیں کر سکتے اور وہ رویہ جس کی وہ تلقین کرتے ہیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ انگلستان میں دوسرے رویہ کی سرے سے کوئی حیثیت ہی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اسے ایک قومی اور نسلی مسئلہ بنا دیا گیا ہے۔

مسٹر مری اپنے مسئلہ کو پورے طور پر واضح کر دیتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ کیتھولی سزم فرد سے باہر بے چون و چرا ایک روحانی اقتدار کے اصول کو تسلیم کرتا ہے۔ ادب میں یہی اصول کلاسیکیت کا ہے۔ اس دائرے کے اندر، جس میں مسٹر مری کی بحث چلتی ہے، یہ مجھے ناقابلِ اعتراض تعریف معلوم ہوتی ہے حالانکہ یہ بذات خود مکمل بات نہیں ہے جو کیتھولی سزم اور کلاسیکیت کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ ہم میں سے وہ لوگ جو کلاسیکیت کی تعریف کے سلسلے میں مسٹر مری

کی حمایت کرتے ہیں اس امر پر یقین رکھتے ہیں کہ انسان اپنے سے باہر کسی چیز کی اطاعت کے بغیر چل ہی نہیں سکتا۔ مجھے معلوم ہے کہ 'بیرونی' اور 'اندرونی' ایسی اصطلاحیں جو کج بحثی کے لیے بے حساب مواقع فراہم کرتی ہیں، اور کوئی بھی ماہر نفسیات ایسی بحث کو جو اتنی گھٹیا اصطلاحوں کو زیر بحث لاتی ہے، برداشت نہیں کرسکتا لیکن میں یہ فرض کرتے ہوئے کہ مسٹر مری اور میں اس بات پر متفق ہوسکتے ہیں کہ ہمارے مقصد کے لیے یہ کھوٹے سکے ہی کافی ہیں اپنے ماہر نفسیات دوست کی ملامت کو نظر انداز کردیتا ہوں۔ اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ آپ کسی چیز کو 'بیرونی' سمجھیں تو پھر یہ 'بیرونی' ہے۔ اگر کسی آدمی کی دلچسپی سیاسی ہے تو میں سمجھتا ہوں اسے چاہیے کہ وہ چند اصولوں سے، ایک طرز حکومت سے، کسی بادشاہ سے اطاعت کا اظہار کرے۔ اگر وہ مذہب سے دلچسپی رکھتا ہے تو میرا خیال ہے اسے اس قسم کی اطاعت کرنی چاہیے جس کا اظہار میں نے اس مضمون کے پچھلے حصہ میں کیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ایک اور چارۂ کار بھی جس کا اظہار مسٹر مری نے کیا ہے۔ 'ایک انگریز ادیب' ایک انگریز عالم دین اور ایک انگریز مدبر کو اپنے پیش رووں سے ورثہ میں قاعدے ضابطے نہیں ملتے انھیں بطور ورثہ جو کچھ ملتا ہے، یہ ہے — ایک شعور، کہ آخری تدبیر کے طور پر انھیں، اپنی اندرونی آواز پر تکیہ کرنا چاہیے۔'' میں تسلیم کرتا ہوں کہ یہ بات چند صورتوں میں درست ہے۔ یہ مسٹر لائڈ جارج کے بارے میں بہت کچھ روشنی ڈالتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ آخری تدبیر کے طور پر ہی کیوں؟ تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اندرونی آواز کے حکم کو آخر وقت تک نظر انداز کرتے رہتے ہیں؟ مجھے یقین ہے کہ وہ لوگ جن میں یہ اندرونی آواز موجود ہے اسے توجہ سے سننے کی طرف مائل رہتے ہیں، اور وہ کوئی اور آواز نہیں سنتے۔ درحقیقت اندرونی آواز، واضح طور پر، پرانے اصولوں کی طرح معلوم ہوتی ہے جسے ایک بزرگ نقاد نے ''جو جی میں آئے کرنا''[1] کی اب مروجہ ترکیب میں وضع کیا تھا۔ اندرونی آواز کے مالکان ایک ایک ڈبے میں دس دس بیٹھ کر اپنی اندرونی آواز سنتے ہوئے فٹ بال میں میچ دیکھنے میں 'سوین سی' جاتے ہیں جس سے نفرت، خوف اور طمع کا دائمی پیغام سنائی دیتا ہے۔

مسٹر مری کہیں گے کہ یہ بالارادہ غلط بیانی ہے۔ وہ فرماتے ہیں ''اگر وہ (انگریز ادیب عالم دین، مدبر) خود دانی کی کوشش میں گہری کھدائی کریں — وہ کان کنی جو صرف ذہن سے نہ

1 میتھو آرنلڈ 'کلچر اور انارکی' میں۔

کی جائے بلکہ پورا آدمی اسے انجام دے — تو وہ اس خودی کو پالیں گے جو آفاقی ہوگی۔'' یہ ایک ایسی ورزش ہے جو فٹ بال کے شائقین کی قوت سے بالاتر ہے، مگر یہ ایک ایسی ورزش ہے جس سے کیتھولی سزم کے پیروکار کو اتنی دلچسپی ضرور ہے کہ وہ کئی رسالے اس کی مشق کے طریقوں پر قلمبند کر دے لیکن کیتھولک، چند رافضیوں کو چھوڑ کر، نرگسیت میں مبتلا نہیں ہیں۔ کیتھولک کا عقیدہ یہ نہیں ہے کہ خدا اور بندہ بالکل ایک ہیں۔ مسٹر مری کہتے ہیں، وہ انسان جو صحیح معنوں میں خود سے سوال کرتا ہے آخرکار خدا کی آواز سن سکے گا۔'' نظریاتی اعتبار سے یہ وحدت پرستی کی ایک ایسی شکل ہے جو، میرا خیال ہے، اصلاً یورپین نہیں ہے — جیسے مسٹر مری فرماتے ہیں کہ کلاسیکیت انگریزی چیز نہیں ہے۔ اس کے عملی نتائج کی مثال میں ہوڈی براس[1] (Hudibras) کی نظم کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

میں اس وقت تک یہ نہیں سمجھتا تھا کہ مسٹر مری ایک قابل قدر فرقہ کے ترجمان ہیں جب تک ایک موقر روزنامہ کے ادارتی کالم میں میں نے یہ نہیں پڑھ لیا کہ ''انگلستان میں کلاسیکی رجحان کے نمائندے عظیم الشان ہیں لیکن انگریزی کردار کے صرف وہی نمائندے نہیں ہیں۔ انگریزی کردار بنیادی طور پر شدت کے ساتھ 'پرمزاح' اور 'غیر مقلد' ہے۔ یہ لکھنے والا لفظ 'واحد' کے استعمال میں اعتدال پسند ہے اور ناقابلِ اصلاح ٹیوٹن قوم کے مزاج میں 'مزاحیہ رجحان' کو شامل کرنے میں سنا کی کی حد تک بیباک ہے۔ مگر مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مسٹر مری اور یہ دوسری آواز یہ تو حد درجہ خود رائے ہے یا حد درجہ روادار۔ سوال یہ نہیں ہے اور یہ بنیادی سوال ہے کہ کون سی چیز ہمارے لیے فطری ہے یا کون سی چیز آسان ہے بلکہ کون سی چیز صحیح ہے۔ یا تو ایک رویہ بمقابلہ دوسرے کے بہتر ہے یا وہ ایک دوسرے سے بے تعلق ہے۔ مگر انتخاب کا مسئلہ بے تعلقی پر کیسے مبنی ہوسکتا ہے؟ یقیناً قومی اصل کی طرف اشارہ یا یہ بات کہ فرانسیسی ایسے ہیں اور انگریز ان سے مختلف ہیں اس مسئلہ کو حل نہیں کرتی، بلکہ یہ سوال اٹھاتی ہے کہ دونوں متضاد باتوں میں سے کون سی صحیح ہے؟ میں نہیں سمجھ سکتا کہ آخر لاطینی ممالک میں کلاسیکیت اور رومانیت کے درمیان مخالفت (جیسا کہ مسٹر مری کہتے ہیں) اتنی گہری ہونے کے باوجود ہمارے لیے کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتی کیونکہ اگر فرانسیسی فطرتاً 'کلاسیکی' ہیں تو فرانس میں پھر اس کی مخالفت کیوں ہو جیسی کہ ہمارے ہاں ہے؟ اگر کلاسیکیت ان کے لیے فطری نہیں ہے بلکہ انھوں نے اسے حاصل کیا ہے،

---

1. سترہویں صدی کے سیموئل بٹلر کی ایک طنزیاتی نظم جو پیوریٹن کے خلاف ہے۔

تو ہم بھی اسے کیوں نہ حاصل کرلیں؟ کیا 1600 میں فرانسیسی کلاسیکی تھے؟ اور انگریز اسی سال رومانوی تھے؟ میرے لیے ایک زیادہ اہم فرق یہ ہے کہ 1600 میں فرانسیسی زیادہ پختہ نثر پیدا کر چکے تھے۔

(3)

یہ بحث ہمیں اس مضمون کے موضوع سے بہت دور لے آئی ہے لیکن یہ ضروری تھا کہ میں مسٹر مری کے، بیرونی اقتدار، اور 'اندرونی آواز' کے تقابل کا جائزہ لوں۔ کیونکہ ان لوگوں کے لیے جو اندرونی آواز کے تابع ہیں (شاید 'تابع' موزوں لفظ نہیں ہے) تنقید کے سلسلہ میں جو کچھ بھی کہوں گا وہ ان کے لیے حد درجہ بے وقعت ہوگا۔ کیونکہ انھیں تنقید کے مشترک اصول تلاش کرنے کے سلسلے میں کوئی دلچسپی نہیں ہوگی۔ وہ کہیں گے کہ اصول کیوں تلاش کیے جائیں جب اندرونی آواز موجود ہے؟ اگر مجھے کوئی چیز پسند ہے تو بس یہی وہ چیز ہے جو میں پسند کرتا ہوں اور اگر ہم میں سے کافی لوگ مل کر یہی شور مچائیں اور اسی چیز کو پسند کریں تو بس یہی وہ چیز ہے جو آپ کو (آپ سے مراد وہ لوگ جو اسے پسند نہیں کرتے) بھی پسند کرنی پڑے گی۔ مسٹر کلٹن بروک کا قول ہے کہ فن کا قانون بھی قانونی فیصلہ کا قانون ہے اور ہم جس چیز کو پسند کرتے ہیں بلکہ اپنی پسند کے اسباب کی بنا پر اسے پسند کرنے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ اصل میں ہم ادبی کمال سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔ کمال کی تلاش کم مائیگی کی نشانی ہے کیونکہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف نے بے چون و چرا، اپنی ذات سے باہر ایک روحانی اقتدار کے وجود کو تسلیم کرلیا ہے اور جس کی تقلید میں وہ مصروف ہے۔ ہم دراصل فن میں دلچسپی نہیں رکھتے۔ ہم کمال کی پرستش نہیں چاہتے" کلاسیکی راہبری کا اصول یہ ہے کہ کسی عہدہ یا روایت کی اطاعت کی جائے اور انسان کی نہیں' اور ہمیں اصول کی نہیں بلکہ انسان کی ضرورت ہے۔

اندرونی آواز یہ بتاتی ہے۔ یہ ایک آواز ہے جسے ہم سہولت کی خاطر ایک نام دے سکتے ہیں، اور وہ نام جو میں تجویز کرتا ہوں وگری (Whiggery) ہے۔

(4)

غرض ان لوگوں کو چھوڑ کر جنھیں اپنے پیشے اور انتخاب پر یقین ہے اور ان کی طرف آتے ہوئے جو باحیائی کے ساتھ روایت اور صدیوں کی جمع شدہ دانش پر بھروسہ کرتے ہیں اور

موضوعِ بحث کو انہی لوگوں تک محدود کرتے ہوئے جو اس کمزوری میں ایک دوسرے سے ہمدردی رکھتے ہیں، ہم ذرا دیر کے لیے 'تنقیدی' اور 'تخلیقی' اصطلاحوں کے استعمال پر اظہارِ خیال کرتے ہیں جنھیں ایک ایسے شخص نے استعمال کیا ہے جس کی ہمدردیاں بحیثیتِ مجموعی کمزور بھائیوں کے ساتھ ہیں۔ میتھیو آرنلڈ حددرجہ صاف گوئی کے ساتھ ان دونوں سرگرمیوں میں فرق کرتا ہے۔ وہ تخلیقی کاموں میں تنقید کی زبردست اہمیت کو نظرانداز کر دیتا ہے۔ شاید درحقیقت ایک مصنف کی اپنی تصنیف کے سلسلے میں محنت شاقہ کا بڑا حصہ تنقیدی محنت کا ہوتا ہے یعنی چھانٹے، جوڑنے، تعمیر کرنے، خارج کرنے، صحیح کرنے، جانچنے کی محنت۔ یہ اذیت ناک محنت جتنی تنقیدی ہوتی ہے اتنی ہی تخلیقی ہوتی ہے۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ ایک تربیت یافتہ اور ہنرمند مصنف جو تنقید اپنی تصنیف پر کرتا ہے وہ بے حد اہم اور اعلیٰ درجہ کی تنقید ہے (اور جیسا کہ میرا خیال ہے میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) کچھ تخلیقی مصنف دوسروں سے محض اس بنا پر بہتر ہیں کہ ان کا تنقیدی شعور اعلیٰ درجہ کا ہے۔ ایک رجحان یہ بھی ہے اور میرا خیال ہے کہ یہ دیگری قسم کا رجحان ہے کہ فنکار کی تنقیدی محنت شاقہ کی مذمت کی جائے اور یہ نظریہ پیش کی جائے کہ عظیم فنکار لاشعوری فنکار ہوتا ہے، جو لاشعوری طور پر اپنے جھنڈے پر 'انگل پچو گزرنے' کے الفاظ تحریر کیے ہوتا ہے۔ بہرحال ہم میں سے وہ لوگ جو 'اندرونی گونگے بہرے' ہیں، بعض اوقات انکسار پسند ضمیر سے اس کی تلافی کر لیتے ہیں جو حالانکہ بغیر الہامی مہارت کے ہمیں بہتر سے بہتر کرنے کا مشورہ دیتا ہے، ہمیں اس امر کی یاددہانی کراتا ہے کہ ہماری تصانیف، جہاں تک ممکن ہو، نقائص سے پاک ہوں (ان کی الہامی قوت کی کمی کا ازالہ کرنے کے لیے) اور مختصر یہ ہے کہ ہمارا کافی وقت ضائع کراتا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ تنقیدی تمیز جو ہمیں مشکل سے حاصل ہوتی ہے، زیادہ خوش قسمت لوگوں میں تخلیق کی گرمی کے دوران ہی پیدا ہوتی ہے اور ہم یہ تسلیم نہیں کرتے چونکہ تصانیف بغیر ظاہرہ تنقیدی محنت کے وجود میں آگئی ہیں، اس لیے ان میں سرے سے کوئی تنقیدی محنت ہی نہیں ہوئی۔ ہمیں معلوم نہیں ہے کہ وہ کون سی محنتیں اور کون سے تنقیدی عوامل ہیں جو تخلیقی فن کار کے ذہن میں سارے وقت موجود رہتے ہیں۔

لیکن یہ اقرار الٹا ہمارے سر آپڑتا ہے۔ اگر تخلیق کا اتنا حصہ واقعی تنقید ہے تو کیا جس چیز کو تنقیدی تصنیف کہا جاتا ہے اس کا زیادہ حصہ تخلیقی نہیں ہوگا۔ اگر ایسا ہے تو کیا تخلیقی تنقید عام معنی میں وجود نہیں رکھتی؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ ان میں کوئی مساوات نہیں ہے۔ میں نے کلیہ

کے طور پر یہ تسلیم کرلیا ہے کہ ایک تخلیق، ایک فن پارہ اپنا مقصد خود اپنے اندر رکھتا ہے اور تنقید اپنی تعریف کے مطابق اپنے علاوہ کسی اور چیز کی بابت ہوتی ہے لہٰذا آپ تخلیق کو تنقید کے ساتھ ملا کر اس طرح ایک نہیں کر سکتے جس طرح آپ تنقید کو تخلیق کے ساتھ ملا کر ایک کر سکتے ہیں۔ تنقیدی سرگرمی کی ارفع ترین اور حقیقی تکمیل تخلیق کے ساتھ فنکار کی محنت اور دونوں کے ایک قسم کے اتحاد میں ہوتی ہے۔

لیکن کوئی مصنف پورے طور پر صرف اپنی قوتِ بازو سے کام نہیں کر سکتا اور بہت سے تخلیقی مصنف تنقیدی شعور تو رکھتے ہیں لیکن وہ پوری طرح ان کی تصنیف میں شریک نہیں ہوتے۔ کچھ تو اپنی تنقیدی قوتوں کو متفرق کاموں میں لگا کر حقیقی کام کے لیے تیار رکھتے ہیں۔ کچھ ایک تصنیف مکمل کرنے کے بعد اس پر تبادلۂ خیال کر کے تنقیدی عمل کو جاری رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں کوئی عام اصول نہیں ہے اور جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے سیکھ سکتا ہے اسی طرح کچھ تنقیدی تصانیف دوسرے مصنّفین کے لیے مفید ثابت ہوتی ہیں اور ان میں سے کچھ ان لوگوں کے لیے بھی مفید ثابت ہوتی ہیں جو خود مصنف نہیں ہیں۔

ایک زمانہ میں میں اس انتہاپسندانہ رجحان کا قائل تھا کہ صرف وہی نقاد پڑھنے کے لائق ہیں جنھوں نے اس فن کی، جس کے بارے میں وہ تنقید کر رہے ہیں، مشق بہم پہنچائی ہے اور خوب مشق بہم پہنچائی ہے۔[1] لیکن مجھے اس خیال کو چند اہم چیزیں شامل کرنے کے لیے پھیلانا پڑا اور اس وقت سے میں ایک ایسے فارمولے کی تلاش میں ہوں جو ہر اس چیز کا، جسے میں شامل کرنا چاہتا ہوں، احاطہ کر سکے خواہ اس میں ان کے علاوہ جن کو میں شامل کرنا چاہتا ہوں کچھ اور بھی کیوں نہ شامل ہو جائے اور سب سے اہم خصوصیت جو مجھے ملی اور جو مجھے تنقید کے عاملوں کی مخصوص اہمیت کو اجاگر کرتی ہے یہ ہے کہ ایک نقاد میں بہت اعلیٰ درجہ کا ترقی یافتہ حقائق کا شعور ہونا چاہیے۔ یہ شعور کسی طرح بھی کوئی معمولی بات یہ عام ساختہ نہیں ہے اور نہ یہ ایسی چیز ہے جو آسانی سے عام مقبولیت حاصل کر لیتی ہے۔ حقائق کا شعور ایک ایسی چیز ہے جو بہت آہستہ پیدا ہوتی ہے اور اس کی مکمل ترقی کے معنی شاید خود تہذیب کے منتہائے کمال کے ہیں۔ کیونکہ حقائق کے بہت سے پہلو ہیں جن پر پورا عبور حاصل کرنا ضروری ہے۔ 'براوٴننگ اسٹڈی سرکل' کے

---

[1] اس سلسلے میں Ben Johnson کی رائے یہ ہے:
"To judge of the poets is the virtue of poets and of none but the highest."

اراکین کے لیے شاعری کے بارے میں شاعروں کی بحث خشک، ٹیکنیکل اور محدود معلوم ہوتی ہے۔ یہ محض اس لیے ہے کہ عاملین شعر نے تمام احساسات کو صاف اور واضح کر کے حقائق کے درجہ پر اس طور سے پہنچا دیا ہے کہ اس سرکل کے اراکین صرف اسے ایک دھوئیں کی شکل میں محسوس کر کے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ خشک تیکنک میں، ان لوگوں کے لیے جنھوں نے اس پر عبور حاصل کر لیا ہے، وہ سب کچھ پوشیدہ ہے، جس پر ان کا رکن پھڑک اٹھتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اسے ایسی چیز بنا دیا گیا ہے جو زیادہ واضح، زیادہ متعین اور اس کے قبضہ میں ہے۔ عامل کی تنقید کی قدر و قیمت کا ایک سبب یہ ہے کہ وہ حقائق کو واضح کرتا ہے اور ایسا ہی کرنے میں وہ ہماری مدد بھی کر سکتا ہے۔

تنقید کی ہر سطح پر مجھے یہی ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ تنقیدی تصنیف کا بڑا حصہ وہ ہے جو کسی مصنف یا تصنیف کی توضیح کرتا ہے۔ یہ توضیح اسٹڈی سرکل والی سطح پر بھی نہیں ہے۔ ایسا کبھی کبھار ہوتا ہے کہ ایک شعر دوسرے شخص یا تخلیقی مصنف کے خیالات کی تہہ تک جا پہنچتا ہے اور ایک حد تک وہ دوسروں تک بھی پہنچا دیتا ہے اور جسے ہم صحیح اور بصیرت افروز سمجھتے ہیں۔ خارجی شواہد سے توضیح کا ثبوت بہم پہنچانا مشکل ہے۔ لیکن ایسے شخص کے لیے جو حقائق کے استعمال میں، اس سطح پر، پوری مشق رکھتا ہے اس کے لیے کافی شواہد موجود ہوتے ہیں۔ لیکن اپنی ہی ہنرمندی کا ثبوت خود کون بہم پہنچا سکتا ہے، اس قسم کی ایک کامیاب تصنیف کے مقابلے میں ہزاروں مکر و فریب موجود ہیں۔ بصیرت کے بجائے آپ کو بناوٹی باتیں ملتی ہیں۔ ہمارا معیار یہ ہونا چاہیے کہ اس رائے کا ہم بار بار اصل تصنیف پر اطلاق کر کے اور خود اصل تصنیف کے بارے میں اپنی رائے کے ساتھ ملا کر دیکھیں۔ لیکن اس سلسلے میں چونکہ ہماری اہلیت کی ضمانت دینے والا کوئی نہیں ہے اس لیے ہم ایک بار خود کو دہری مشکل میں پاتے ہیں۔

ہمیں خود ہی طے کرنا چاہیے کہ ہمارے لیے کیا چیز مفید ہے اور کیا چیز مفید نہیں ہے اور یہ عین ممکن ہے کہ ہم اس بات کا فیصلہ کرنے کے اہل نہ ہوں لیکن یہ بات خاصی یقینی ہے کہ تشریح و توضیح (میں ادب میں چیستانی عناصر کی بات نہیں کر رہا ہوں) اسی وقت اور معقول ہو سکتی ہے جب وہ بالکل ہی تشریح و توضیح نہ ہو بلکہ قاری کے سامنے حقائق کو پیش کر دے جن کو ویسے وہ چھوڑ جاتا۔ مجھے توسیعی لیکچروں کا کچھ تجربہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ طالب علموں میں کسی چیز کی صحیح پسند پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کے سامنے کسی تصنیف کے بارے میں

سیدھے سادے حقائق کا ایک انتخاب پیش کر دیا جائے — یعنی اس تصنیف کے عوامل، اس کا تناظر اور اس کی تخلیقی اصل پر روشنی ڈالی جائے — یا پھر ان کے سامنے تصنیف کو ایک دم سے اس طرح پیش کیا جائے کہ ان میں اس تصنیف کے خلاف تعصب ہی پیدا نہ ہو۔ ایلزبتھن ڈرامے کے سلسلے میں بہت سے حقائق تھے جنھوں نے ان کو سہارا دیا۔ ٹی ای ہیوم کی نظموں کا فوری اثر قائم کرنے کے لیے ان کو بآواز بلند پڑھنے کی ضرورت تھی۔

تقابل اور تجزیہ، میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں اور ریمی۔ ڈی ژورماں (کہ جو حقائق پر واقعتاً قادر تھا — بعض اوقات، میرا خیال ہے، جب وہ ادب کے دائرہ سے باہر چلا جاتا ہے تو حقائق کا منکر ہو جاتا ہے) مجھ سے پہلے کہہ چکا ہے کہ نقاد کے بنیادی اوزار ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ ان کی حیثیت اوزار کی ہے جنھیں احتیاط کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے اور اس قسم کی تخلیق پر استعمال نہیں کرنا چاہیے کہ انگریزی ناول میں 'زرافہ' کا لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے۔ بہت سے معاصر مصنف یہ اوزار نمایاں کامیابی کے ساتھ استعمال نہیں کر سکتے ہیں۔ آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ کس چیز کا تقابل کیا جائے اور کس چیز کا تجزیہ۔ پروفیسر کر مرحوم کو ان اوزاروں کے استعمال پر بڑی قدرت تھی۔ تقابل اور تجزیہ کے لیے میز پر لاشوں (cadavers) کی ضرورت ہوتی ہے لیکن توضیح و تشریح ہمیشہ جسم کے اعضا چھپی ہوئی جگہوں سے نکالتی ہے اور ان کو ان کی جگہ جوڑتی جاتی ہے۔ اور کوئی کتاب، کوئی مضمون 'نوٹس اور سوال' کا کوئی حصہ جو کسی فن پارے کے بارے میں ادنیٰ درجہ کی حقیقت بھی سامنے لائے وہ اس نمائشی صحافتی تنقید کے 9/10 حصہ سے بہتر ہے جو ہمارے رسالوں اور کتابوں میں ملتی ہے۔ یقیناً ہم یہ مانتے ہیں کہ ہم حقائق کے مالک ہیں۔ حقائق کے غلام نہیں اور ہم یہ جانتے ہیں کہ شیکسپیئر کے دھوبی کے بلوں کی تلاش ہمارے لیے کچھ زیادہ سودمند نہیں ہوگی۔ لیکن ہمیں اس بیکار تحقیق کے سلسلے میں اپنی قطعی رائے کا صرف اس امکان کے پیش نظر اظہار نہیں کرنا چاہیے کہ کوئی جینئس ایسا پیدا ہو جو اس تحقیق کے استعمال سے فائدہ اٹھانا جانتا ہو۔ علمیت (اسکالرشپ) اپنی ادنیٰ ترین شکل میں بھی اپنے حقوق رکھتی ہے۔ ہم یہ مان لیتے ہیں کہ ہم جانتے ہیں کہ اسے کیسے استعمال کیا جائے اور کیسے ترک کیا جائے۔ یقیناً تنقیدی کتابوں اور مضامین کی بہتات، اصل فن کاروں کو پڑھنے کے بجائے فن کاروں کے بارے میں دوسروں کی رائے پڑھنے سے، بے ہودہ مذاق پیدا کر سکتی ہے اور جیسا کہ میں نے دیکھا ہے کہ اس نے پیدا کیا ہے۔ اس طرح وہ آرا تو بہم پہنچاتے ہیں لیکن

ذوق کی تربیت نہیں کرتے۔ لیکن حقیقت ذوق کو نہیں بگاڑ سکتی۔ اپنی بدترین شکل میں وہ زیادہ سے زیادہ ذوق کے کسی ایک شعبہ کی طرف لگا سکتی ہے۔ مثلاً تاریخ کا ذوق یا آثار قدیمہ یا سوانح کا ذوق۔ اس فریب کے ساتھ کہ یہ سب علوم ایک دوسرے کے ذوق کو آگے بڑھاتے ہیں، اصل تباہی مچانے والے وہ ہیں جو رائے اور قیاس مہیا کرتے ہیں اور اس سلسلے میں گوئٹے اور کالرج بھی بے قصور نہیں ہیں۔ کیونکہ ہیملیٹ کے بارے میں کالرج کا مضمون خود کیا ہے؟ جہاں تک حقائق اجازت دیتے ہیں، کیا یہ ایک ایماندارانہ مطالعہ ہے؟ یا یہ خود کالرج کو دلکش لباس میں پیش کرنے کی ایک کوشش ہے؟

ہم وہ معیار حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے جس سے ہر شخص کام لے سکے۔ ہم متعدد فضول اور تکلیف دہ کتابوں کو داخلے کا حق دینے پر مجبور ہو گئے ہیں لیکن، میرا خیال ہے، کہ ہم ایک ایسا معیار، جو ان لوگوں کے لیے جو اس سے صحیح کام لے سکتے ہیں، ضرور مل گیا ہے جس سے ہم حقیقتاً بے ہودہ کتابوں کو رد کر سکتے ہیں۔ اس معیار کے ساتھ ہم ادب اور تنقید کے نظام کے بنیادی نظریے کی طرف واپس ہوتے ہیں۔ ان تنقیدی تصانیف کے سلسلے میں، جنھیں ہم نے تسلیم کر لیا ہے۔ ایک متحد سرگرمی کا امکان موجود ہے۔ اس مزید امکان کے ساتھ کہ ایسے میں ہم اپنی ذات سے 'باہر' کسی ایسی چیز تک پہنچ جائیں جسے ہم عارضی طور پر 'صداقت' کہہ سکیں لیکن اگر کوئی یہ شکایت کرتا ہے کہ میں نے صداقت کی تعریف نہیں کی تو میں معذرت کے ساتھ صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ ایسا کرنا میرے مقصد میں شامل نہیں تھا۔ بلکہ میرا مقصد تو صرف، ایک ایسی اسکیم تلاش کرنا تھا جس میں، وہ جو کچھ بھی ہوں، یہ سب تصانیف، اگر وہ واقعی موجود ہیں، ٹھیک بیٹھ جائیں۔

O

تنقید کا منصب

ادبی تنقید، اس تجزیاتی عمل کا نام ہے جو ہمیں کسی تخلیقی فن پارے کی تشریح، تعبیر، توضیح اور اس کی ادبی قدر و قیمت کے تعین کا میزان فراہم کرتی ہے۔ ادبی تنقید کو اگر وسیع ترین مفہوم میں دیکھا جائے تو اس کے دائرۂ عمل میں بہت سی باتیں آجاتی ہیں مثلاً یہ کہ وہ تخلیقی فن پارے کے معائب و محاسن کو بتاتی ہے۔ اس کی جملہ خصوصیات کو ممیز کرتی ہے کہ اس میں کیا کیا خوبیاں اور خامیاں ہیں۔ اس کی صحیح قدر و قیمت اور مقام کیا ہے۔ ان کے علاوہ ادبی تنقید ذاتی پسند و ناپسند سے گریز کرتے ہوئے اس فکری تفاعل کو ظاہر کرتی ہے جس سے ادبی فن پارے کی معیار بندی ہوتی ہے ساتھ ہی ساتھ مصنف اور قاری کو ان امور سے آشنا کرتی ہے جن کی رہنمائی میں ادیب اور قاری سمجھ پاتا ہے کہ اس تخلیقی فن پارے کا ادب میں مقام و مرتبہ کیا ہے اور کیا ہو سکتا ہے۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ مصنف کے پیش کردہ خیالات یا تاثرات کو تصور میں بدلنے کا عمل ہی ادبی تنقید ہے۔

ادبی تنقید ایک مشکل ترین فن ہے جس کے اپنے حدود ہیں۔ ایک تخلیقی فنکار کو جو آزادیاں میسر آتی ہیں تنقید نگار کے حدود میں ان آزادیوں کے معنی بڑی حد تک بدل جاتے ہیں۔ تنقید اپنی بنیادیں تخلیق ہی پر کھڑی کرتی ہے اسی لیے کہا جاتا ہے کہ تخلیق کا کام جہاں ختم ہوتا ہے وہیں سے تنقید کا کام شروع ہوجاتا ہے۔ گویا تخلیق کی حیثیت مقدم ہے اور تنقید کی موخر۔ تخلیق اور تخلیقی عمل کے بارے میں مشرق و مغرب میں اختلاف پایا جاتا ہے تاہم بعض بنیادی عناصر پر دونوں فریق میں اتفاق رائے بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ کم از کم تخلیق کے تعلق سے یہ تو کہا ہی جا سکتا ہے کہ تخلیق، مصنف کے اظہارِ ذات کا وسیلہ ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کے مجموعی جمالیاتی احساسات کا نمونہ بھی ہوتا ہے۔ اب رہی بات تخلیقی عمل کی تو وزیر آغا کے اس خیال سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ "تخلیقی عمل، شعریات کے تخلیق میں منکشف ہونے کا نام ہے"۔ اس کے متعلق مزید تفصیلات

ہمیں عتیق اللہ فراہم کرتے ہیں، وہ لکھتے ہیں:

''تخلیقی عمل ایک انتہائی سرّی عمل ہے اور ہر ادبی شہ پارہ ایک جہانِ اسرار کا حکم رکھتا ہے جو ہمارے جذبۂ تجسس کو مہمیز کرتا اور ہمارے وجدان اور ہمارے ذہن پر اثر انداز ہوتا ہے۔ہم پر کوئی تخلیق جتنی واضح ہوتی ہے یا وہ ہمیں جتنی واضح دکھائی دیتی ہے اس سے بھی زیادہ وہ خود کوش اور کم آمیز ہوتی ہے۔وہ ہمیں ہر بار ایک نئے تقاضے کے ساتھ اپنا تعارف کراتی ہے۔اس طور پر اس کی زیر لبی یا کم گوئی تنقید کے تئیں ہمیشہ ایک چیلنج بن کر سامنے آتی ہے۔''

یہاں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران ادیب کے پیشِ نظر نقاد نہیں ہوتا لیکن تنقیدی عمل کے دوران نقاد کے سامنے مصنف اور اس کی ادبی تخلیق ضرور ہوتی ہے۔ادیب، ادب اور قاری کے درمیان رشتہ ہموار کرنے والا نقاد ہی ہوتا ہے اس لیے اس کی ذات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ قاری کسی بھی تخلیق کی قرأت کسی نظریے کی اساس پر نہیں کرتا بلکہ وہ تو محض اپنے جمالیاتی احتظاظ کے لیے قرأت کرتا ہے۔اس کے برعکس نقاد کی قرأت مبنی بر اصول ہوتی ہے اس لیے وہ اپنی قرأت سے قاری کے لیے بھی اصول ونظریات کا ایسا پیمانہ مہیا کر دیتا ہے کہ قاری اپنے مطالعہ کی احتظاظی کیفیت سے باہر قدم نکالنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔اس طرح ادیب اور قاری کے درمیان نقاد کے حائل ہونے سے دونوں فریق کو فائدہ پہنچتا ہے۔غالباً یہی وجہ ہے کہ ادیب بھی اپنی تخلیق کا اعتبار حاصل کرنے کے لیے قاری کے بجائے نقاد ہی کی سفارشات پر توجہ دیتا ہے۔اس کے علاوہ نقاد کی رائے یا حکم سے قاری کو بھی اپنی فہم وذکاء کے احتساب میں مدد ملتی ہے جسے ادیب اور قاری کے درمیان فکری اور جمالیاتی بُعد کو کم کرنے والی شخصیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔

جس طرح ہر شعبۂ علم کے اپنے کچھ خاص تقاضے ہوتے ہیں اور انہیں تقاضوں کی بنیاد پر ان کے اصول قائم کیے جاتے ہیں اسی طرح ادب کے بھی اپنے تقاضے ہیں اور ان تقاضوں کا دائرہ بھی بے حد وسیع ہے اور چوں کہ ہر فنکار اور ہر عہد کے ساتھ ان تقاضوں میں بھی بڑی تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں اس لیے دوسرے شعبۂ ہائے علوم کے مقابلے میں ادب کے اصولوں کی معیار بندی اتنی آسان نہیں ہوتی جتنی کہ بظاہر معلوم ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ارسطو سے لیکر ایلیٹ اور حالی سے لیکر آل احمد سرور تک تنقیدی اصولوں میں حیرت انگیز طور پر اختلافات اور تضادات پائے جاتے ہیں۔حتیٰ کہ ان نقادوں کے یہاں بھی بعض سطحوں پر اختلافات

نمایاں نظر آتے ہیں جو کسی ایک خاص تحریک یا کسی ایک رجحان کے ساتھ وابستہ ہیں۔ یہ اختلاف اس وجہ سے پیدا نہیں ہوتا کہ تنقید نگار اپنے اصولوں میں سخت گیر ہے یا وہ کسی ایک لائحۂ عمل کا پابند ہے بلکہ ان اختلاف کی وجوہ تخلیق کے بدلے ہوئے تقاضوں میں مضمر ہوتی ہیں۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ تنقید ادب کے کن مسائل کو حل کرتی ہے، یا حل کرسکتی ہے یا یہ کہ تنقید سے ہم کس قسم کی توقعات وابستہ کرسکتے ہیں یا یہ کہ کیا تنقید کا منصب قاری کی توقعات پر پورا اترنا بھی ہے؟ تنقید اگر ادب کے مسائل کا حل نہیں ہے یا وہ ہماری توقع پر پورا نہیں اترتی یا دوسرے لفظوں میں قاری کی الجھنوں کو دور کرنے کی اہل نہیں ہے یا یہ کہ قاری کے ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات کے جوابات مہیا نہیں کرسکتی تو ادب میں اس کے وجود کا محل کیا ہے؟

پہلی بات تو یہ کہ تنقید نگار بھی بنیادی طور پر ایک قاری ہی ہوتا ہے اور بقول ابوالکلام قاسمی ''ایک بلند پایہ، باذوق اور بابصیرت قاری'' ۔یعنی ایک ایسا قاری جو فن کی روایات سے واقف ہی نہیں ہوتا بلکہ فن کی قدروں اور اس کے جملہ محرکات سے بھی پوری طرح واقفیت رکھتا ہے۔لیکن اپنی نظریاتی دانش مندی کے باوجود اس کی بھی کچھ ذہنی الجھنیں ہوتی ہیں، اس کے بھی کچھ سوالات ہوتے ہیں ،جن کے جوابات فراہم کرنے کی وہ کوشش کرتا ہے۔ہم اس سے بجا طور پر یہ توقع ضرور کرتے ہیں کہ وہ ہمارے شکوک وشبہات بھی دور کرے لیکن ایسا کم ہی ہوتا ہے۔چوں کہ ادبی جمالیات اور اس کی قدریں متنوع اور گونگوں ہیں اس لیے ان میں قطعیت پیدا نہیں ہو پاتی اور اختلاف کی صورت بار بار ابھرتی رہتی ہے جس کی وجہ سے عملِ تنقید میں استدلال اور منطق کارفرما ہونے کے باوجود قاری کے شکوک وشبہات دور نہیں ہو پاتے۔

تنقید،ایک دوسری تنقید کے لیے راہ بھی ہموار کرتی ہے اور یہ سلسلہ کافی دیر تک قائم بھی رہتا ہے۔اس سلسلے میں تحسین فراقی نے ایک جگہ ان لفظوں میں وضاحت کی ہے:

> ''تنقید کے سلسلے میں ایک جملہ عام سننے میں آتا ہے کہ تنقید تخلیق کے مابعد کے عمل کا نام ہے۔اور یہ بات درست بھی ہے مگر بعض اوقات تنقید کی ایک قسم تنقید کے مابعد بھی وجود میں آتی ہے جسے نقدِ تنقید کے ذیل میں رکھا جاتا ہے اور پھر بعض صورتوں میں یہ نقدِ تنقید پھر معرضِ تنقید میں آجاتی ہے اور پھر یوں ردِعمل کا ایک سلسلہ بھی شروع ہوجاتا ہے۔اردو تنقید میں اس قسم کی مثالیں کم نہیں ہیں۔''

تو پھر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر تنقید نگار اپنے علم اور اپنے تجربات اور اپنی ذہنی صلاحیتوں کی

بنیاد پر جو کچھ لکھتا ہے وہ اس کی اپنی رائے ہوتی ہے۔ ضروری نہیں کہ اس رائے سے ہم سب ہی متفق ہوں کیوں کہ تنقید نگار دلائل تو پیش کر سکتا ہے، حتمی ثبوت نہیں پیش کر سکتا۔ ثبوت فراہم کرنا اس کے منصب سے باہر کی چیز ہے۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ

''تنقید کیا ہے؟ اس سوال کا جواب شاید تشفی بخش نہ ہو لیکن تنقید کیا نہیں ہے اس کا جواب یقیناً تشفی بخش اور بڑی حد تک قطعی ہو سکتا ہے۔ تنقید عمومی اور سرسری اظہار رائے نہیں ہے۔ غیر قطعی اور گول مول بات کہنا نقاد کے منصب کے منافی ہے۔ تنقید کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا نہیں ہے بلکہ علم میں اضافہ کرنا ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ علم سے کیا مراد ہے؟ اگر علم سے مراد وہ فلسفیانہ اصطلاح ہے جس کی رو سے علم وہی ہے جسے کسی نہ کسی طرح ثابت کیا جا سکتا ہو تو تنقید اس قسم کا علم نہیں عطا کرتی۔ وہ علم بھی جسے فلسفے میں علمِ اولین A Priori Knowledge کہا جاتا ہے، تجزیاتی فلسفے کے نزدیک مشکوک ہے کیوں کہ اسے ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ بہت سے ریاضیاتی حقائق جو مفروضہ ہیں، یعنی جنہیں Axiom کہا جاتا ہے، اسی قسم کا علم ہیں جن کا کوئی ثبوت نہیں۔''

فاروقی صاحب کی اس بحث سے یہ بات تو صاف ہو جاتی ہے کہ تنقید علم تو عطا کرتی ہے ثبوت فراہم کرنا اس کے مقصد سے باہر کی چیز ہے۔ دوسری بات یہ کہ تنقید کے منصب سے جو چیز منافی ہے وہ غیر قطعی اور گول مول بات کرنے کا طریقہ ہے۔ ظاہر ہے تنقید تخلیق نہیں ہے۔ تخلیق کا عمل بڑا پیچیدہ عمل ہوتا ہے۔ بعض صورتوں میں خود تخلیق کار کو اپنی تخلیق پر یہ یقین نہیں ہوتا کہ یہ اس کے ذہن و وجدان کا کرشمہ ہے کیوں کہ بغیر وجدان اور بغیر تخیل کے تخلیق وجود ہی میں نہیں آ سکتی۔ تنقید نگار بھی وجدان اور تخیل سے کام لیتا ہے لیکن اس کی ایک حد ہوتی ہے۔ یہ حد اسے اپنے منصب کا پابند رکھتی ہے۔ اگر تنقید نگار ایسی کسی حد کا پاس نہ رکھے تو اس کی آرا میں نہ تو وضاحت و صراحت ہوگی اور نہ قطعیت۔ تنقید کا دوسرا نام ہی تجزیہ ہے اور تجزیہ تخلیق کا منصب نہیں ہے۔ تنقید بڑی معروضیت کے ساتھ تخلیق کے ساتھ معاملہ کرتی ہے۔ معروضیت ہی تنقید کے عمل کو وزن اور وقار بھی بخشتی ہے۔ فاروقی صاحب نے آگے چل کر اسی بات کو ان لفظوں میں واضح کیا ہے:

''تنقیدی بیان کا خاصہ یہ ہے کہ اس میں تعینِ قدر موضوعی نہیں ہوتی بلکہ حتی الامکان معروضی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید خارجی دنیا کے بارے میں خالص

علم نہیں عطا کرتی (کیونکہ یہ شاید کسی بھی علم یا فن کے لیے ممکن نہیں ہے) لیکن یہ دو کام کرتی ہے۔ اول تو یہ خارجی دنیا کے اہم ترین مظہر یعنی ادب کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ تلاش کرتی ہے جن کا استعمال درستی اور صحتِ بیان کے لیے ناگزیر ہو۔ یہ اس لیے کہ جو الفاظ ناگزیر ہوں گے ان میں حقیقت کا شائبہ یقیناً ہوگا۔ کیوں کہ ہر وہ لفظ جسے نظر انداز کیا جا سکے یا جس کی ضرورت ایسی نہ ہو کہ اس کو پس پشت ڈالنا ممکن ہو، یقیناً اس شئے سے نزدیک ترین تعلق نہ رکھتا ہوگا جسے بیان کیا جا رہا ہے۔ دوسرا کام تنقید یہ کرتی ہے جس کی روشنی میں صحیح بیان تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔"

فاروقی صاحب کی نظر میں اول الذکر کام عملی تنقید سے تعلق رکھتا ہے اور دوسرا نظریاتی تنقید کے ذریعے انجام پاتا ہے لیکن بقول ان کے اکثر یہ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے رہتے ہیں۔ ڈیوڈ ڈائچیز نے یہ غلط نہیں کہا ہے کہ

"زمانہ قدیم سے لے کر موجودہ عہد تک کی ادبی تنقید کے دو ہی محور رہے ہیں۔ ایک افلاطون سے تعلق رکھتا ہے دوسرا ارسطو سے۔"

گویا افلاطون کی نظر میں اخلاق و اصلاح کا درجہ سب سے بلند ہے۔ وہ شاعری سے تربیتِ اخلاق کا مؤید ہے جب کہ ارسطو کا مدعا خالص فن ہے، جس سے ذہنِ انسانی کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔ ارسطو نے ادب و فن سے حاصل ہونے والے حظ کے علاوہ کیتھارسس کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے۔ جس کے حوالے سے ڈرامے کے ناظرین کو روحانی طمانیت اور روحانی انبساط حاصل ہوتا ہے لیکن ارسطو کے نزدیک ادب و فن کا بالواسطہ مقصد اصلاح و تربیتِ اخلاق نہیں ہے۔ ادبی تنقید بھی انھیں دونوں محوروں پر گردش کرتی ہے۔ دیکھا جائے تو ادب مسرت بھی بخشتا ہے اور مسرت کے حصول کے بعد ہم اس سے بصیرت بھی حاصل کرتے ہیں جس کے ذریعے سے ہم اپنی زندگی کو ایک نئے طریقے سے سمجھنے کے اہل ہو جاتے ہیں۔ میرے نزدیک اسی اہلیت کا دوسرے لفظوں میں نام تربیتِ اخلاق ہے۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا کسی نظریے کے بغیر تنقید کا کوئی وجود ممکن ہے جب کہ عملی تنقید کے نمونوں میں بھی نظریہ ہی بنیادی طور پر کام کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو تنقید نگار محض اندھیرے میں ہی تیر چلائے گا۔ نظریہ اسے ایک طریقِ کار، ایک نقطۂ نظر، ایک لائحۂ عمل عطا کرتا ہے۔ بلکہ

تنقید نگار کی فکر اور زندگی کے تمام تجربوں کا نچوڑ ہی اس کا نظریہ ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے نظریاتی تنقید پر بحث کرتے ہوئے یہ بھی کہا ہے کہ

"نظریاتی تنقید ایسے اصول وضع یا دریافت کرتی ہے جن کی روشنی میں مخصوص فن پاروں پر معنی خیز اور با معنی اظہار خیال ہو سکتا ہے۔ یعنی اگر نظریاتی تنقید نہ ہو تو بقیہ تنقید، جسے آسانی کے لیے عملی تنقید کہا جا سکتا ہے، وجود میں نہیں آ سکتی۔"

یہاں تک تو فاروقی صاحب نظریاتی تنقید کی اہمیت کا اقرار کرتے ہیں لیکن چوں کہ نظریہ بھی کسی نہ کسی فلسفہ پر اساس رکھتا ہے اس لیے فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ فلسفیانہ اصول چاہے کتنا ہی خالص کیوں نہ ہوں اس کے ڈانڈے کسی نہ کسی سیاسی دار و گیر سے ضرور جا ملتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ افلاطون اور ہیگل نے مارکسی سیاست کی انتہا پسندی اور کانٹ اور نطشہ نے 'ناتسی بہیمیت' کو جنم دیا۔ لہٰذا فلسفیانہ سچائی کوئی مطلق خوبی نہیں ہوتی کہ اس کی پابندی کرنے میں شاعر کے لیے فلاح ہی فلاح ہو۔

یہاں یہ عرض کرنا ہے کہ افلاطون اور ہیگل کے بارے میں یہ کہنا کہ ان کے فلسفیانہ تصورات کی بنا پر مارکسی سیاست نے انتہا پسندی کی راہ اختیار کی، مغالطے پر مبنی ہے۔ کہاں افلاطون کا آدرش وادی فلسفہ جس کی بنیاد اخلاقیات اور تصورات پر استوار ہے اور کہاں مارکس کی جدلیاتی مادیت اور تاریخ کا مادی اور سائنسی تصور حتیٰ کہ ہیگل بھی ایک عینی فلسفی ہی تھا۔ علاوہ اس کے بیش تر جمالیاتی مفکرین بنیادی طور پر فلسفی ہی تھے ان میں کروچے اور بام گارٹن بھی شامل ہیں۔ جن کی تنقیدات خالص جمالیاتی نقطۂ نظر کی حامل ہیں۔ جہاں تک کانٹ اور نطشہ کی 'ناتسی بہیمیت' کا سوال ہے راقم الحروف کے ناقص علم نے تنقید میں ایسی کوئی مثال نہیں پائی جس میں نقادوں نے ان منفی رجحانات کا اثر قبول کیا ہو۔ بہر حال تنقید اگر فلسفہ یا فلسفیانہ ادراک سے کام نہیں لیتی تو اس کے حدود اتنے وسیع بھی نہیں ہو سکتے تھے جتنے ہمیں آج دکھائی دیتے ہیں۔

تنقید نگاروں نے اپنے اصولوں کی معیار بندی میں جن سرچشموں اور ذرائع کو بنیاد بنایا ہے انھیں ہم تین زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(1) شعریات یا فن شاعری

(2) نظام فلسفہ

(3) زندگی اور عہد کے تقاضے

درج بالا بنیادوں کے علاوہ بھی اور بہت سے پہلو ہو سکتے ہیں لیکن تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنے کے معنی اپنی بحث کو انتشار میں ڈالنا ہے۔ ہم اپنی بحث کو انھیں تین بنیادوں تک محدود رکھیں گے تاکہ اس موضوع کی مرکزیت پر کوئی حرف نہ آئے۔ جیسا کہ حوالہ دیا جا چکا ہے کہ تنقید نگار جن بنیادوں پر اپنی آرا کا انحصار کرتے ہیں ان میں پہلی شق شعریات ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ تنقید کا اولین مقصد شعریات سے وابستہ ہے بلکہ بعض نقاد صرف اور صرف شعریات ہی پر اپنی فکر کی اساس رکھتے ہیں۔ بعض نقاد اپنی تفہیمات میں شعریات کو حوالہ ضرور بناتے ہیں لیکن محض شعریات ہی پر اکتفا نہیں کرتے۔

اگر تنقید کی تاریخ پر غور کیا جائے تو قدیم مغربی تنقید کی جڑیں شعریات کے نظام ہی میں گہری چلی گئی ہیں۔ شعریات سے مراد فنِ شعر یا فن شاعری ہے۔ کسی زمانے میں خطابت کے فن میں جن صنائع کو خاص اہمیت دی جاتی تھی انھیں کو شعریات کی بنیاد بھی بنالیا گیا تھا۔ خطابت اور فنِ شعر میں جن فنی وسائل اور صنائع پر خاص تاکید کی جاتی ہے وہ اثر (effect) کے ساتھ مشروط ہیں یعنی شعریات کا قیام ہی اس لیے عمل میں آیا کہ ان وسائل پر غور و خوض کیا جائے اور ان کی بالخصوص نشاندہی کی جائے جو زیادہ سے زیادہ اثر سے معمور ہیں یعنی یہ کہ ان سے سننے یا پڑھنے والے پر کس قدر اثر قائم ہوتا ہے یا وہ ان سے کس قدر لطف اندوز ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے ان فنی وسائل کو بروئے کار لانے سے تخلیق کو ایک خاص حسن میسّر آجاتا ہے۔

فن شاعری کے حوالے سے افلاطون کے متعدد خیالات ملتے ہیں:

(i) شاعری ایک شغل عبث ہے۔

(ii) شاعری نقل کی نقل ہے اور سچائی کا پرتو محض ہے اور اس سے دو منزلوں کا بعد رکھتی ہے۔ یہ ایک مرکزی الہیاتی تصورات کا سراب ہے۔

(iii) شاعری کا تعلق انسانی فطرت کے کم تر حصّہ سے ہے۔ نقال شاعر خیر و شر کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکتا ہے۔ شعرا یہ دکھاتے ہیں کہ خیر پر شر کی بالادستی مسلّم ہے۔

(iv) شاعری جذبات کی نشو و نما کرتی ہے حالانکہ اس کا کام ان پر روک لگانا تھا، جذبے حکمراں بن جاتے ہیں جبکہ انھیں محکوم ہونا چاہیئے تھا۔

اسی طرح شعر کی تاثیر کے حوالے سے بھی افلاطون کا خیال ہے کہ

''تمام بڑے رزمیہ نگار اور غنائی شعرا اپنی نظمیں کسی فن یا تکنیک کی بدولت

نہیں بلکہ ایک خاص جذبہ سے مغلوب ہو کر لکھتے ہیں۔ غنائی شاعر اپنے اشعار
نظم کرتے وقت صحیح العقل نہیں ہوتے بلکہ موسیقی کے اثر سے مسحور ہو جاتے ہیں۔"
ارسطو نے شاعری کے حوالے سے لکھا ہے کہ
"شاعری کسی صورت میں نقالی نہیں کہی جا سکتی کیوں کہ شاعر زور بیان سے
اصل کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتا ہے اور ہمارے سامنے ایک نئی چیز ہوتی ہے۔"
گو قدیم مغربی تنقید کی اساس شعریات پر ہی مبنی ہے جن کے حوالے سے متعدد ناقدین
نے اپنی آرا کا اظہار کیا ہے۔ قدیم مغربی ادب پر اظہار خیال کرتے ہوئے محمد یٰسین نے اپنی
کتاب "کلاسیکی مغربی تنقید" میں لکھا ہے کہ

"افلاطون سے پہلے یونانی ادب کا بیشتر سرمایہ 'زبانی ادب' (oral literature)
کے زمرہ میں آتا ہے۔ شاعری گویّوں تک محدود تھی اور نثر کا سرمایہ خطابت پر
مشتمل تھا۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ نہ صرف "زبانی" طور پر مقبول
تھی بلکہ اس کا الہامی تصور زیادہ عام تھا۔ رفتہ رفتہ شاعری سے ریاست
اور کلیسا دونوں نے استفادہ کیا۔ ہومر اور ہیسیڈ (Hesiod) نہ صرف الہامی
شاعر تھے بلکہ معلّم اخلاق بھی تھے۔ قدیم یونانی رزمیہ نظمیں یونانیوں کے لیے
مقدس کتابیں تھیں جن میں مذہبی، اخلاقی اور سیاسی پند و نصائح کا ذخیرہ ملتا تھا۔
اسی طرح یونانی ڈرامہ ابتداء میں مذہبی تقریبات کا جز تھا مگر رفتہ رفتہ اس سے
سماجی و سیاسی خیالات کے اظہار کا بھی کام لیا گیا۔ پانچویں صدی قبل مسیح کے
اواخر تک منظومات کو مذہبی تقدس حاصل رہا اور جدید شعراء کو معلّم سمجھا جاتا تھا۔"

اس سلسلے میں افلاطون کے نظریات پر روشنی ڈالتے ہوئے عزیز احمد نے 'فنِ شاعری'
(بوطیقا) میں لکھا ہے کہ

"افلاطون نے شاعری کے متعلق جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ منتشر ہیں اور کوئی
شکل نہیں رکھتے۔ پھر یہ کہ وہ شاعری سے کہیں زیادہ حق، حقیقت، روحِ خیر، حسن
وغیرہ کی تعریف و صراحت میں منہمک ہے۔ مکالمات میں یا کہیں اور جب وہ
شاعری کا ذکر کرتا ہے ثانوی حیثیت سے کرتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو نے
شاعری اور صرف شاعری کے متعلق ایک پوری کتاب لکھی ہے۔ شاعری کی حیثیت

اس کتاب میں ثانوی نہیں اولین ہے بلکہ اس کے سوا اور کسی چیز یا کسی نقطۂ نظر کو ارسطو نے اپنی کتاب میں دخل انداز نہیں ہونے دیا ہے... ارسطو کی 'بوطیقا' پہلی کتاب ہے جو فنِ شاعری اور صرف فنِ شاعری سے بحث کرتی ہے۔ شاعری کو اس نے ذہن انسانی کا ایک آزاد اور خود مختار عمل قرار دے کر اس کے متعلق بحث کی ہے اور افلاطون کی طرح اس کو مذہب یا سیاست کا پابند یا مذہب یا سیاست سے وابستہ نہیں قرار دیا ہے۔ ارسطو کے نقطۂ نظر سے شاعری اخلاقیات کی بھی پابند نہیں۔"

مغربی ادب کی ارتقائی صورتِ حال اور خیالات و نظریات کے تدریجی پس منظر پر وہاب اشرفی بھی اپنی کتاب "قدیم ادبی تنقید" میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ارسطو شعر و ادب کو کسی چیز کی نقل محض تصور نہیں کرتا۔ شاعر یا ادیب کا کام کسی شئے کا چربہ اتارنا نہیں بلکہ مطلب یہ ہے کہ ایک فنکار فطرت کی نقل اس معنی میں کرتا ہے کہ وہ اپنی قوت تخیل سے اسے ایک پیکرِ حیات میں ڈھال دیتا ہے یعنی وہ زندگی کی از سرِ نو تشکیل کرتا ہے کسی تصویر کا کسی ادیب پر اثر پڑتا ہے تو وہ تصویر کو جوں کا توں الفاظ کے قالب میں نہیں ڈھال دیتا، بلکہ اپنے تخیل سے اس تصویر میں نئے رنگ و روغن بھرتا ہے اس طرح متعلقہ تصویر کی صورت بدل جاتی ہے۔"

فن، جمال کا نام ہے اور جمال کی ترتیب میں ترتیب، توازن اور تکمیل کی خاص اہمیت ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ارسطو نے محض ان فنی وسائل پر ہی بحث نہیں کی بلکہ ان دوسرے فنی عوامل کو بھی مطمح نظر رکھا جو کسی بھی تخلیق میں توازن اور تکمیل کو قائم رکھتے ہیں۔ ارسطو نے مختلف اصناف سخن کے فنی اصولوں پر بحث کی اور جن اصناف کو وہ زیر بحث لایا تھا ان کے تکنیکی پہلوؤں پر وضاحت کے ساتھ اپنی رائے دیتا ہے۔ ارسطو سے قبل افلاطون کی نظر میں فن کے مقابلے میں اخلاق اور اصلاح کی زیادہ اہمیت تھی یعنی اس کے نزدیک شاعری کے معنی صداقت بیانی کے تھے۔ ارسطو نے محض حقیقت کی ترجمانی کو کوئی اہمیت نہیں دی۔ بجائے اس کے وہ حقیقت کے امکانی اور تخیلی پہلو کا حامی ہے۔ جیسا کہ اس سے قبل ہم یہ عرض کر چکے ہیں کہ کتھارسس کے تحت وہ ادب کو جذباتی اور روحانی طمانیت حاصل کرنے کا ایک خاص وسیلہ قرار دیتا ہے۔ محض فنکار ہی جذبات کا اظہار کر کے کتھارسس حاصل نہیں کرتا بلکہ ایک قاری اور ڈرامے کا ناظر بھی جذباتی تسکین حاصل کر سکتا ہے۔ اس طرح ارسطو کسی نہ کسی طور پر اور کسی نہ کسی سطح پر تنقید کو زندگی کے ساتھ جوڑ دیتا ہے۔ محض

شعریات کی پابندی ایک تخلیق کو صحیح تر بنا سکتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں ۔ ہے کہ وہ خارجی اور داخلی حسن کے اعتبار سے بھی متاثر کن ہو۔ اس کی ایک مثال ان استاد شعرا کے حوالے سے دی جا سکتی ہے جو عروض، آہنگ اور بیان کے بھی استاد تھے مثلاً ناسخ، امیر مینائی، بے خود دہلوی، سیماب، احسن مارہروی اور دوسرے، بہت سے اساتذہ کرام کی شاعری یہ ظاہر کرتی ہے کہ انھیں اپنے فن پر پوری قدرت تھی، تاہم ادبی تاریخ میں انھیں وہ درجہ نہیں مل سکا جو دوسرے فن کاروں کو میسّر آیا۔

دوسری شق کے تحت ان تنقید نگاروں کا شمار کیا جائے گا جو کسی نہ کسی فلسفے سے وابستہ رہے ہیں۔ بعض نقادوں پر مختلف شعبہ ہائے علوم نے بھی گہرا اثر قائم کیا ہے۔ مغربی ادب میں بھی ہر دور کے فلسفے نے تنقیدی اذہان کی سمتوں کو متعین کرنے میں ایک خاص کردار ادا کیا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد ایسا کوئی ادبی رجحان نہیں ہے جس پر اس عہد کے فلسفے نے کوئی اثر قائم نہ کیا ہو۔ بعض نقاد خود بھی فلسفی تھے اور انہوں نے فلسفیانہ نقطۂ نظر سے فن کی جمالیات کو اپنا موضوع بنایا۔ افلاطون اور ارسطو کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ بنیادی طور پر فلسفی تھے۔ انہوں نے ہر اس مسئلے اور موضوع کی طرف توجہ دی تھی جن کا تعلق زندگی اور انسانی جذبوں اور عقل سے تھا۔ فطرت، کائنات اور مختلف مجردات کو انہوں نے فلسفیانہ طور پر اپنے مباحث میں خاص حیثیت دی۔ شعر و خطابت کے مباحث میں ارسطو کی رائے ایک فلسفیانہ حیثیت ہی رکھتی ہے۔ ڈیکارٹ، جس نے نقاد کے طرز، اسباب اور اس کے جہات سے بحث کی ہے، کی تحریریں بھی فلسفیانہ اساس ہی رکھتی ہیں۔ وولف کی تحریروں نے بالخصوص جمالیات کے فلسفے کو فروغ دیا۔ بام گارٹن، دکو، ٹین اور برونیتیر کا فکری مسلک بھی فلسفیانہ ہی تھا۔ چوں کہ فن انسانی جذبوں کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے اور اس میں تاثیر کی بڑی قوت ہوتی ہے اس لیے فلسفے نے ہمیشہ اسے اپنا موضوع بنایا اور تنقید نے فلسفے پر اپنی اساس رکھی۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید کو نہ صرف یہ کہ ادب کا علم کہا جاتا ہے بلکہ اسے ادب کا فلسفہ بھی قرار دیا گیا ہے۔ اس طرح تنقید فن سے زیادہ فلسفہ اور ادب ہے۔ وہ فلسفہ انھیں معنوں میں ہے کہ ہم تخلیق پر فلسفیانہ نقطۂ نظر سے غور و فکر کرتے ہیں۔ فلسفیانہ غور فکر کے معنی یہی ہیں کہ تنقید اپنے تجزیے میں ایک خاص حد کی پابند رہے۔ تنقید میں جذباتی مغالطے اسی وقت رونما ہوتے ہیں جب تنقید نگار محض اپنے فوری اور نجی تاثرات ہی کو ایک صحیح قدر مان لیتا ہے جب کہ محض تاثرات ایک فریبِ نظر کا بھی کام دیتے ہیں جو تعقل کی بنیاد پر تشکیل نہیں پاتے بلکہ جذبے کی بنیاد پر ان کی تشکیل ہوتی ہے۔ تنقید کے معنی ہی تفہیم کے

ہیں۔ اگر وہ تخلیق سے پیدا ہونے والے سوالوں کا جواب فراہم نہیں کرتی یا تخلیق سے پیدا ہونے والے شکوک وشبہات کو رفع نہیں کرتی تو اس کا ہونا یا نہ ہونا برابر ہے۔

تنقید میں تجزیے کی بنیادی اہمیت ہوتی ہے اور تجزیہ پوری طرح ہوش مندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ جو تجزیہ تعقل کی بنیاد پر کیا جاتا ہے اس میں انتشار اور جذباتی دھند یا عدم مرکزیت جیسی چیز کم سے کم ہوتی ہے۔ فلسفی نقاد بعض اصولوں کو بنیاد بناتا ہے جو اس کے لیے تخلیق کی تفہیم میں رہنمائی کا کام کرتے ہیں۔ اگر تنقید نگار کا ذہن اپنے تصورات یا concepts میں صاف نہیں ہے تو اس کی تنقید میں بھی گومگو کی کیفیت یا اندیشے راہ پا جائیں گے۔ اگر اس کے تصورات واضح ہیں تو اس کی تنقید بھی واضح ہوگی۔ جن نقادوں کی تحریر گنجلک، غیر واضح اور مبہم ہوتی ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوتی ہے کہ ان نقادوں کے اپنے تصورات کے تعلق سے ذہن صاف نہیں ہیں۔ تنقید تو ایک معاون کا بھی کردار انجام دیتی ہے اگر تنقید غیر واضح ہے تو قاری کو اس سے صرف تذبذب ہی حاصل ہو سکتا ہے۔ جہاں تک فلسفیانہ اصولوں میں تضادات کا سوال ہے ان سے تخلیق کی تفہیم کو فائدہ ہی پہنچا ہے۔ ہر نقاد نے فلسفیانہ سطح پر مختلف ادیبوں کی قدر شناسی کی ہے جس سے ایک ہی شاعر کے کئی پہلوؤں پر سے نقاب اٹھایا گیا ہے۔ تنقید میں اسی لیے بڑا تنوع پایا جاتا ہے۔ اگر محض شعریات ہی تنقید کی کسوٹی ہوتی یا محض کوئی ایک نظام فلسفہ ہی واحد معیار ہوتا تو میر، غالب اور اقبال کے یہاں اتنی گوناگوں جہتوں سے بھی ہم لاعلم ہوتے۔ ان شعرأ کو مختلف نقادوں نے مختلف علوم، فلسفوں، رجحانات اور تحریکات کی روشنی میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح تفہیم شعر میں بھی مختلف علوم اور فلسفوں کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ مغرب میں بلیک، بودلیر، میلارمے اور ایلیٹ وغیرہ کی شاعری پر جو کچھ لکھا گیا یا ان کی تفہیم کی گئی اس میں اسی وجہ سے رنگارنگی اور گہرائی وگیرائی پائی جاتی ہے کہ محض کسی ایک اصول ہی سے ان کے فکر وفن کا تجزیہ نہیں کیا گیا۔ فلسفیانہ تنقید، تخلیق کی فکری جہتوں پر غور وخوض کر کے اسے زندگی کے منظرنامے سے جوڑ دیتی ہے۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ فلسفیانہ تنقید کے حدود شعریات سے زیادہ وسیع ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں عتیق اللہ نے درست لکھا ہے کہ

> ''فلسفیانہ تنقید، شاعری کی عمومی ماہیت کو اپنی بحث کا موضوع بناتی ہے۔ شاعری کیا ہے؟ اس کا منصب کیا ہے؟ اس کے محرکات وعوامل کیا ہیں؟ حقیقت سے اس کے رشتے کی نوعیت کیا ہے؟ شعر میں لظم ہو کر حقیقت کیا روپ اختیار کر لیتی

ہے؟ عام اور خاص صداقتوں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ شاعر کی حدود، اس کی بصیرت، متخیلہ کا عمل وغیرہ وغیرہ امور و سوالات فلسفیانہ توجیہ کا مطالبہ کرتے ہیں۔"

تنقید نہ تو محض شعریات کے ساتھ مشروط ہے اور نہ محض فلسفہ وعلوم کے ساتھ۔ ان شعبوں کے علاوہ زندگی کا شعبہ سب سے وسیع تر ہے۔ ادب، زندگی کی تخیلی ترجمانی کا نام ہے دوسرے لفظوں میں وہ حقیقت کی آئینہ داری ہی نہیں کرتا بلکہ نئی حقیقتوں کی تشکیل بھی کرتا ہے۔ ارسطو ادب کو محض نقل کا نام نہیں دیتا بلکہ اسے عمل کی نقل کہتا ہے اور اس کے یہاں حقیقت کی ترجمانی کے معنی حقیقت کی تخیلی ترجمانی کے ہیں۔ گویا نقل کے معنی تخیلی نمائندگی کے ہیں۔ یہاں ارسطو کا مدعا زندگی کے ساتھ ہی مشروط ہے یعنی نقاد اگر ادب کو زندگی کے ساتھ مشروط سمجھتا ہے تو زندگی کی اقدار پر بھی اس کا یقین مستحکم ہونا چاہیے۔ جس طرح انسانی قدریں ہمیشہ ایک حالت میں نہیں رہتیں تغیر ان کی بنیادی صفت ہے اسی طرح زندگی کی رَو بھی کسی ایک سطح پر برقرار نہیں رہتی۔ اس میں ہمیشہ تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں۔ اسی بنا پر ادب میں بھی زندگی کی تبدیلیوں کے ساتھ بڑے تغیر واقع ہوتے رہتے ہیں۔ جن کا تعلق فکر اور جذبے سے زیادہ ہے۔ تنقید نگار اگر زندگی کے اس بدلتے ہوئے منظرنامے سے صرفِ نظر کرتا ہے تو اس کی تنقید میں وسعت پیدا نہیں ہو سکتی۔ محض بعض خارجی اور مروّجہ اصولوں کی روشنی میں تخلیق کی تمام گرہیں نہیں کھلتیں۔ زندگی سے رشتہ جوڑ کر ہی اس کے ساتھ انصاف کیا جا سکتا ہے۔

یہاں پہنچ کر تنقید کا مقصد پوری طرح واضح ہو جاتا ہے کہ تنقید اپنے عمل میں کتنا مشکل کام ہے اور یہ مشکل ان معنوں میں زیادہ ہو جاتی ہے کہ ادب کی کوئی کل سیدھی نہیں ہے۔ ہر تخلیق کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ ہر تخلیق دوسری تخلیق سے کئی معنوں میں مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے تنقید کو بھی ایک سطح پر پہنچ کر تخلیق ہی سے اصول اخذ کرنے پڑتے ہیں یعنی وہ اصول جن کی بنیاد پر تخلیق نے اپنی تکمیل پائی ہے۔ روسی جدیدیت پسندوں کا بھی یہی اصرار ہے کہ ہر تخلیق کو جانچنے کے پیمانے مختلف ہوتے ہیں کیوں کہ ہر تخلیق اپنے لیے ایک جداگانہ راہ اختیار کرتی ہے۔ ایک تخلیق کے اصولوں کی روشنی میں دوسری تخلیق کو نہیں جانچا جا سکتا۔ تنقید کے اصولوں میں اسی لیے یکسانیت نہیں پائی جاتی۔ اس لیے یہ کہا جاتا ہے کہ ہر عہد کا اپنا تنقیدی محاورہ دوسرے عہد کے تنقیدی محاورے سے مختلف ہوتا ہے اور اس اختلاف کی بنیاد، تخلیق کے بدلتے ہوئے محاورے اور زندگی کی بدلتی ہوئی کیفیتوں میں مضمر ہے۔

O

تنقید اور تخلیق

سائنس اور عقلیت کے حیرت انگیز کارناموں نے انسانی علوم وفنون اور نظریوں کے لیے نئے دروازے کھولے۔ خلاف معمول اندازِ فکر قائم کرنے میں مدد پہنچائی۔ ان اوہام کا طلسم توڑا، جن میں ذہنِ انسانی مدتوں گرفتار رہا تھا۔ مابعدالطبعیاتی مطلق قدروں کے خلاف جو عام ردِعمل ہوا، وہ عام صحت مندی کی ایک بین علامت تھی۔ لیکن ہر ردِعمل میں غلو کی جانب ایک صریح میلان پایا جاتا ہے۔ دو انتہاؤں کے درمیان نقطۂ اعتدال کو پانے کے لیے وقت، صبر اور تجربے کی ضرورت ہوتی ہے۔ فلسفے کی بھول بھلیوں سے ایک مرتبہ آزاد ہو جانے کے بعد ہم غیر ارادی طور پر اس کے عادی ہو گئے ہیں کہ ان تمام کیفیات یا ان کیفیات کے نتائج کو، جن پر ادراک اور شعور بیش از بیش اثر انداز ہوتے اور ان کی تخلیق کرتے ہیں، میکانکی تجزیے کی مدد سے خود سمجھ لیں اور دوسروں کو سمجھا دیں۔ اسی لیے یہ غلط فہمی عام ہو گئی ہے کہ ادبی تنقید منحصر ہے چند بندھے ٹکے قوانین کو کسی فن کارنامے پر منطبق کر دینے پر۔ اس مفروضے سے جہاں یہ گمان پیدا ہوتا ہے کہ کسی اعلیٰ شاہکار کی مکمل تشریح وتفسیر ریاضیاتی اصول ضابطہ کے عائد کرنے سے ممکن ہے، وہاں اس خیال کو بھی بڑی تقویت پہنچی ہے کہ تنقیدی عمل کے لیے صرف معلومات اور ایک طرح کی ہنرمندی کافی ہے اور اس میں تخلیقی عناصر کی کارفرمائی کی نہ ضرورت ہے اور نہ گنجائش۔

اس مسئلے کو اس کے صحیح پس منظر میں دیکھنے اور اس پر کوئی معقول اور متوازن رائے قائم کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ پہلے تنقیدی عمل کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا جائے اور پھر یہ اندازہ لگایا جائے کہ اس سفر میں ہمیں کس کس منزل پر معروضی بےتعلقی کے ساتھ متعلقہ مواد کو فراہم کرنے اور اسے حسبِ موقع استعمال کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے اور کون سے مقامات ایسے ہیں جہاں مذاقِ سلیم، ادراک اور وجدان کا سہارا لینا پڑتا ہے، اور اپنے آپ کو اس جذباتی

ہیجان سے گزارنا پڑتا ہے، جس سے فن کار کے تخیل نے شدت اور توانائی حاصل کی تھی، اگر ہمیں تخلیقی عمل کی ماہیت اور اس کے لوازمات کا نیا بتی، بالواسطہ اور مبہم سا انداز بھی ہے، تو یہ فیصلہ کرنے میں شاید وقت نہ ہو کہ تنقید اور تخلیقی عمل، کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے، ایک دوسرے سے کس حد تک مماثلت رکھتے ہیں اور کس حد تک مختلف ہیں۔

ہر ادبی کارنامہ ایک خاص ذہن اور شعور کا عکس ہوتا ہے، ایک ایسے ذہن کا، جس کا محل وقوع تاریخ کا ایک خاص نقطہ ہے، ایک ایسے شعور کا، جس کے ارتقاء اور حد بندی میں عمرانی قوتوں نے خاصا حصہ لیا ہے، اگر ہم کسی شاعر یا ادیب کی بصیرت کو اپنانا چاہتے ہیں، اور ان فنی وسائل اور محاسن سے پوری طرح لطف اندوز ہونا بھی، جن میں وہ بصیرت خارجی طور پر متشکل ہوئی ہے، تو ہمیں اپنے آپ کو اس مقام تک لے جانا چاہیے جہاں وہ کھڑا ہے۔ اور اس کے لیے ہمیں علمی تلاش و تحقیق اور وسعتِ نظر کی ضرورت ہے۔ کوئی شعور خواہ وہ کتنا ہی اچھوتا، تیز اور آفاق گیر کیوں نہ ہو، ماحول کے اثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ اس لیے تنقید نگار کے سفر کا سنگ اولیں یہ ہے کہ وہ ادبی کارنامے کی افہام و تفہیم کے لیے سب سے پہلے ان علمی، ادبی اور سماجی تحریکوں اور قوتوں کا مطالعہ کرے اور جائزہ لے، جنھیں فنی کارنامے کا خارجی ماحول کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد اس داخلی ماحول کا اندازہ لگانا بھی از بس ضروری ہے، جو مشتمل ہے فن کار کی نجی دنیا کے بظاہر معمولی اور بے اثر کوائف، اس کے نسلی ورثے، اس کی ذہنی اور نفسیاتی ساخت، اس کی شعوری اور غیر شعوری پیچیدگیوں، اس کے باطن میں داخلی اور خارجی عناصر کی آویزش اور ان شخصیتوں کے پیچ و خم پر جو براہ راست اس کی خالص انفرادی زندگی میں داخل ہوئیں۔ خارجی اور داخلی ماحول کی یہ تخصیص اس لیے روا رکھی گئی تا کہ اس اصطلاح کی وسعت اور اہمیت نمایاں کی جا سکے۔ دراصل انھیں دونوں کے عمل اور رد عمل سے وہ سانچہ تیار ہوتا ہے، جس میں فن کار کا مخصوص ادراک اپنے آپ کو ڈھالتا ہے، جس سے اس کا مخصوص مزاج نیا آب و رنگ پاتا ہے، جس سے اس کے مخصوص شعور کی سمت متعین ہوتی ہے۔

لیکن خارجی عوامل کا مطالعہ صحیح اور بے لاگ ہونے کے باوجود ہمیں کمال یافتہ فنی کار نامے کا عرفان نہیں بخش سکتا۔ اس کا ماحصل صرف یہ ہے کہ وہ ہماری سوجھ بوجھ کی قوتوں کی تربیت کر کے انھیں حساس اور زرخیز بنا دے اور ان میں وہ لچک اور اثر پذیری پیدا کر دے، جو ادبی قدر شناسی کے لیے لازمی ہیں۔ فنی کارنامے چاہے وہ برجستہ اور خیال انگیز مصرعوں کی ایک لڑی ہو، ایک دلکش تصویر ہو، ایک ترشا ہوا مجسمہ ہو یا روح کی گہرائیوں میں سما جانے والا ایک

غیر مرئی نغمۂ آتشیں ہو، دراصل چند اشاروں کا مجموعہ ہے، اور نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ان اشاروں سے مطابقت رکھنے والی قدروں کا احساس ہمارے اندر پیدا کردے۔ اس کے لیے وہ مجبور ہے کہ اپنے اندر سے ایک مناسب طرز فکر کو ابھارے اور اس نظم، تصویر، مجسمے اور نغمے کے لیے، اپنے اندازِ فکر کو گہرا اور معنی خیز بنائے جس میں شاعر، مصور، سنگ تراش اور مغنی نے ان قدروں کو ظاہری شکل دی ہے۔ اگر وہ قدروں کے اپنے اظہار میں کامیاب ہو جائے، تو اس کا تفاعل اپنی اصل کے اعتبار سے تخلیقی سمجھنا چاہیے۔

جب ہم کسی فنی کارنامے کو پرکھتے اور اس پر رائے قائم کرتے ہیں، بلکہ جب ہم اس سے جمالیاتی طور پر پوری طرح لطف اندوز ہوتے ہیں، تو ایک طرح سے ہم اسے دوبارہ عالمِ وجود میں لاتے ہیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے وجدان کو فن کار کے وجدان کے ساتھ ہم آہنگ کردیں۔ یہ ایک بالکل اضطراری فعل ہوتا ہے، جس میں ہمارے شعوری ارادے کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ اس وجدانی ہم آہنگی، اور فنی کارنامے کو نئی زندگی بخشنے کے عمل کے دوران ہم دراصل اپنی خودی کے مکمل اظہار کی گنجائش پیدا کرتے ہیں۔ اور جس حد تک ہماری شخصیت کا اظہار، فن کار کی شخصیت کے اظہار کے موافق ہو، اسی حد تک ہم تخلیقی قوت میں شریک کہے جا سکتے ہیں۔

اگر ہم تخلیقی عمل پر زیادہ شرح و بسط کے ساتھ غور کریں، تو پتہ چلے گا کہ یہ کوئی پُر اسرار اور ناقابل فہم عمل نہیں ہے اور اس کی نفسیات ہمارے روزمرہ کے افعال کی نفسیات سے بنیادی طور پر مختلف نہیں ہے۔ البتہ زیادہ شائستہ اور لطیف ضرور ہے۔ دونوں قسم کے اعمال میں نقطۂ آغاز کی ایک نوع کی جذباتی توانائی اور تشنج ہوتا ہے۔ روزمرہ کی نثری زندگی میں یہ جذباتی توانائی محسوس اور مادی اور ایک حد تک غیر متمدن حالت میں ظاہر ہوتی ہے۔ مثلاً ہم جب غصے کا اظہار زدوکوب کی صورت میں یا محبت کا اظہار بوس و کنار کی صورت میں کرتے ہیں۔ لیکن آرٹ کی دنیا میں، جذباتی توانائی میں برانگیختگی آرٹ کے مواد سے پیدا ہوتی ہے۔ کوئی فطری یا انسانی واقعہ یا حادثہ، مختلف قسم کے رنگ، مختلف قسم کے پتھر، مختلف قسم کی آوازیں، فن کار کی جذباتی اور تخیلی کائنات میں ایک زبردست تموج اور تلاطم پیدا کردیتی ہیں۔ اپنے آپ کو ظاہر کرنے کی خواہش تو فن کار کی فطرت میں ازل سے ودیعت کی گئی ہے۔ یہ جذباتی تشنج اس خواہش کے خط و خال کو ایک واضح شکل عطا کرتا ہے، لیکن یہ قیاس کرنا بڑی غلطی ہوگی کہ کمال یافتہ فنی کارنامہ محض اس ملے جلے جذبے اور خواہش کا عکس ہے۔ فن کار کے تحت الشعور میں ہزاروں قسم کے خیالات،

احساسات، یادیں اور تجربے موجود ہوتے ہیں۔ اس کا تخیل اور وجدان ایسے تاثرات کی بھی تخلیق کرتا رہتا ہے جو بادی النظر میں کسی محسوس اور مادی شے کا نتیجہ نہیں ہیں۔ تخلیق کی خواہش فن کار کو اظہار پر اُکساتی رہتی ہے اور یہ اظہار جب مکمل اور استادانہ ہوتا ہے تو اس بے ربط ذخیرے میں، جو فن کار کی روح کی گہرائیوں میں خارجی شکل اختیار کرنے کے لیے مچل رہا تھا۔ خود بخود ایک نظم، معنی اور ترتیب پیدا ہو جاتی ہے اور اس کا نتیجہ شعر، تصویر، مجسمہ یا نغمہ ہوتا ہے۔

ادب کے سلسلے میں خاص طور سے ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ الفاظ اپنے اندر لازوال قوت کا خزانہ رکھتے ہیں۔ الفاظ ہی کے ذریعہ ادیب یا شاعر کے لیے یہ ممکن ہے کہ وہ جمالیاتی احساس کو فکری احساس میں تبدیل کر دے، الفاظ ہی کی وساطت سے یہ موقع میسر آتا ہے کہ وہ اس ردعمل کو جسے آرٹ کے مواد نے اس کے اندر پیدا کیا ہے، ایک لطیف اور نازک سانچے میں ڈھال دے۔ الفاظ ہی کی مدد سے دراصل غیر پختہ اور جمالیاتی احساسات کے درمیان حد فاصل قائم کی جاسکتی ہے۔ ادبی تنقید میں ایک عام غلطی جو ہم سے سرزد ہوتی ہے، وہ یہ کہ ہم الفاظ کو ایک بے جان اور منفعل سی چیز سمجھتے ہیں۔ اور انھیں اس پورے عمل میں ایک ثانوی درجہ دیتے ہیں، ہم بہت آسانی سے یہ نظر انداز کر جاتے ہیں کہ الفاظ نہ صرف جذبات کی زبان ہیں، بلکہ وہ جذبات میں ہمواری، زرخیزی اور گہرائی بھی پیدا کرتے ہیں اور وہ محض مطالب کو خارجی لبادہ نہیں پہناتے بلکہ ان کی وسعتوں میں اضافہ کرتے اور ان میں وزن اور وقار بھی پیدا کرتے ہیں۔

اگر ہم نے مقدماتِ ماقبل کو احتیاط کے ساتھ ذہن نشین کرلیا ہے تو ہمیں یہ ماننے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ ادبی تنقید خود ایک طرح کا تخلیقی عمل ہے۔ فرق اگر ہے تو صرف تقدیم و تاخیر کا، اس کا براہِ راست نتیجہ یہ ہے کہ فنی کارنامے لازوال اور موجود بالذات ہوتے ہیں، اور تنقیدی کارناموں کی حیات اور ہمیشگی کا انحصار ان کارناموں پر ہے جن کی وہ تشریح و توضیح کرتے ہیں۔ اول الذکر ایک طور سے گویا نظام شمسی ہیں اور موخر الذکر ان بے شمار سیاروں کی مانند، جو ان کے گرد رقص کرتے، ان سے کسب نور کرتے اور غالباً ان کی حیات کے لیے ناگزیر ہیں۔ ادبی نقاد کو بھی زبردست جذباتی اضطراب سے دوچار ہونا پڑتا ہے، مگر یہ اضطراب آرٹ کے مواد کا آفریدہ نہیں ہوتا۔ اس کا محرک نظم، افسانہ یا ڈرامہ ہوتا ہے۔ جس طرح فنی شاہکار محض خواہشِ تخلیق یا جذبات کے سیلاب کا عکس نہیں ہوتا، بلکہ شعور اور لاشعور کے معمور خزانوں کی

ایک منضبط شکل کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی طرح اعلیٰ اور معیاری تنقید صرف جذباتی ردعمل کا پتہ نہیں دیتی، کیوں کہ نقاد کے جذباتی مشاہدات اور کیفیات بہت دیر تک ایک بے معنی طومار کی حالت میں نہیں رہتیں، بلکہ اگر اس کے حواس میں لطافت اور اس کے شعور میں اعلیٰ قسم کی تنظیمی اور ترکیبی صلاحیت موجود ہے تو وہ بہت جلد ایک عضوی کل میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اور معیاری تنقید اسی عضوی کل کا نثری بیان ہے۔

جس طرح ایک ناول نگار زندگی اور کائنات کے متعلق اپنے مرتب کیے ہوئے تجربوں کی اشاعت کے لیے ایک موضوعی مرادف کا متلاشی ہوتا ہے، جو اکثر پلاٹ کی صورت میں دستیاب ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ایک نقاد ان تاثرات کو گویا بنانے کے لیے جو فنی شاہکار نے اس کے دل و دماغ پر مرتسم کیے ہوئے ہیں، اقتباسات کا محتاج ہوتا ہے، مزید برآں بالکل اسی طرح جیسے کہ فن کار عنصری تجربے کے سلسلے میں تحلیل اور شیرازہ بندی کے اصول پر عمل کرتا ہے، نقاد بھی ادبی کارنامے کے معاملے میں انھیں دو مرحلوں سے گزرتا ہے اور اس طرح وہ پایانِ کار اپنے تاثرات کی کلی ہیئت اور اس کی پیچیدگی کو قائم رکھتے ہوئے اپنے اور فنی کارنامے، دونوں کے ساتھ انصاف برتتا ہے۔ آج کل اس رائے پر بھی اتفاق بڑھتا جا رہا ہے کہ مذاقِ سلیم اپنی ماہیئت میں فطانت سے مختلف نہیں ہے۔ شعر پڑھ کر ہم پر وجد اور سرمستی کی حالت اس لیے طاری ہوتی ہے کیوں کہ ہم خود اس صلاحیت میں بڑی حد تک حصہ دار ہیں، جس نے شاعر کو نغمہ سرائی پر مجبور کیا تھا۔ اگر چہ ہماری استعداد ایک طرح کی انفعالی کیفیت رکھتی ہے اور شاید ایسا بھی ہے کہ فطانت میں آنچ اور چمک زیادہ ہے، گو مذاقِ سلیم بھی اس سے مکمل طور پر مبرا نہیں۔

اس سے یہ نتیجہ نکالنے میں ہمیں جھجک نہیں ہونی چاہیے کہ تنقید بھی ایک تخلیقی عمل ہے، اگر چہ نسبتاً کم تر درجے کا۔ لیکن قطع نظر اس سے کہ تنقید نگار کے لیے بھی کم و بیش انھیں صلاحیتوں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، جن کی فنی کارنامے رہینِ منت ہیں اور وہ بھی انسانی ادراک کی اسی طرح توسیع کرتی ہے جس طرح شاعر، ادیب، مصور، مغنی اور سنگ تراش کرتے ہیں۔ ادبی تنقید کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ فن کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان رابطہ پیدا کرنے کی سب سے موثر، قابلِ اعتبار اور قابلِ وقعت تدبیر ہے۔ اعلیٰ فن کار جن نازک اشاروں، جن لطیف استعاروں جس معنی خیز ایجاز و اختصار، جس نوعی زرخیزی، جس اندرونی تخیلی ارتباط اور جس سخت گیر تنظیم و تطابق سے کام لیتا ہے، وہ بسا اوقات عام قاری کے لیے

نا قابلِ فہم ہوتا ہے اور تاوقتیکہ نقاد ان تمام محاسن اور خوبیوں کو پڑھنے والوں کے لیے نمایاں نہ کرے۔ فنی کارنامہ اپنے اصل مقصد یعنی ابلاغ کے حصول میں ناکام رہتا ہے۔ دراصل معیاری تنقید ہی ادبی کارناموں کو حیاتِ دوام بخشی اور ان کے خلاقین کو ان کے صحیح منصب پر سرفراز کرتی ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ آج ہم شیکسپیئر کو اتنی ہی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھتے اگر اس کے اسرار و رموز کی گرہ کشائی صفِ اول کے نقادوں نے نہ کی ہوتی۔ اور یہ بھی قطعی ممکن ہے کہ آج ہم اقبال اور غالب کو شیکسپیئر، گوئٹے اور دانتے کا ہم پلہ قرار دے سکتے اگر ہمارے نقادوں کو وہی علمی دسترس، تخیلی ژرف بینی اور سچی بصیرت حاصل ہوتی جو ان نقادوں کو حاصل تھی، جنھوں نے موخر الذکر شاعروں کے باطن کو بے نقاب کرنے اور ان کی وسعتوں اور گہرائیوں کو متعین کرنے کی کوشش کی۔

ہر اچھی تنقید دراصل ایک روئیداد ہے۔ اس تصادم کی جو نقاد کے ادراک اور فنی کارنامے کے مابین پیش آتا ہے۔ اور کامیاب تنقید اسی وقت ممکن ہے جب نقاد نے مکمل طور پر اپنے آپ کو اپنے مدرک کے اندر ضم کر دیا ہو۔ اور اس کے تخئیلی تجربے میں وہی بھرپور کیفیت پائی جائے جو غالباً فن کار کے ابتدائی تجربے اور مشاہدے میں موجود تھی۔ ہم غالب اور دانتے کی ذہنی اور جذباتی بلندی تک پوری طرح رسائی نہیں حاصل کر سکتے، لیکن عالمِ استغراق کے اس لمحۂ تنویری میں جب ہم ان کی روحوں پر سے حجابات اٹھانے کی ایک حقیری سعی کرتے ہیں تو ایک قلیل وقفے کے لیے اپنی انفرادیت کو ان کی وسیع ترین انفرادیت میں مدغم کر دینے پر مجبور ہوتے ہیں۔ تمام بڑے فنی کارنامے مظاہرِ فطرت کی مانند ہیں۔ ہم اپنے علم، اپنی بصیرت اور اپنے وجدان کے مطابق ان کی کتنی ہی تعبیریں پیش کرنے کی کوشش کریں، ان کی نوعی زرخیزی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی، بلکہ ان کے اندرونی گوشے سمٹنے کے بجائے اور وسیع اور عمیق ہو جاتے ہیں۔

علمی تلاش و تحقیق کا عمل ہماری قوتِ ممیزہ کو تیز ضرور کر دیتا ہے، مگر ہمیں وہ سرخوشی نہیں دے سکتا، جو وجدانی شاعرانہ تجربے کا نچوڑ ہے۔ خارجی حالات کا مطالعہ ناگزیر ہے، مگر یہ کوئی ایسا نسخہ نہیں، جس کے استعمال سے فوراً کوئی نتیجہ برآمد ہو جائے۔ علمی تفتیش کے طریقے کو بار آور بنانے کے لیے یہ لازمی ہے کہ اس کا اطلاق فن کار کے ادراک پر اور نقاد کے ادراک کے وسیلے سے کیا جائے۔ ہر دور کا ادب اس دور کے ادراک کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ یہ ادراک نمائندگی کرتا ہے اس لمحاتی اور عارضی استقلال کی جو ذہنِ انسانی کے نہایت پیچیدہ نظم میں واقع ہوتا ہے۔ تاریخ کے مختلف ادوار میں اس استقلال میں حیرت انگیز تبدیلیاں نمایاں ہوتی رہتی ہیں اور

احساس کی بنیاد میں بھی غیر معمولی عمل انتقال ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔ ان تبدیلیوں ہی کی مدد سے ہم ادب کے مختلف ادوار کو مشخص کرتے ہیں، اور اگر ہم ان قوانین اور معیاروں پر غور کریں، جنھیں ہر دور اپنے ادب کی پرکھ کے لیے وضع کرتا ہے، تو ہمیں پتہ چلے گا کہ وہ معروضی اور مستقل نہیں ہیں، بلکہ صرف اس کے ادراک کی وضاحت کرتے اور اسے ممیز بناتے ہیں۔

جب ہم ادبی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ایک ہی قسم کی خارجی موثرات کی پیداوار ہونے کے باوجود کیٹس، شلے اور بائرن کی شخصیتیں اتنی مختلف، متنوع اور متضاد کیوں تھیں؟ غالب، مومن اور ذوق کی شاعری کا لہجہ، معاصرین ہونے کے باوجود، ایک دوسرے سے اتنا الگ اور ممتاز کیوں تھا؟ حسرت، فانی، اصغر اور جگر کی غزل گوئی کا رنگ ایک ہی عہد کی نمائندگی کرتے ہوئے بھی اپنی اپنی جگہ اتنا منفرد کیوں ہے؟ یہ سب مظاہر اس امر کی دلیل ہیں کہ ہم ادبی تنقید کے لیے کوئی سیدھا اور براہِ راست قاعدہ مقرر نہیں کر سکتے، جس کی روشنی میں ہم ہر شاعر اور ادیب پر اس کے مزاج کی نزاکتوں اور پیچیدگیوں کو سمجھے بغیر کوئی آخری حکم لگا سکیں۔ ادب اور تنقید کی تعمیر و تخلیق میں شخصی عناصر کی کارفرمائی کو سماجی قوتوں سے زیادہ دخل ہوتا ہے۔ اسی لیے شاید کالرج نے کہا تھا کہ ہر ادیب کی جمالیات ایک مخصوص وضع کی ہوتی ہے۔

ہم کسی فنی کارنامے کی نوعی کیفیتوں سے اس وقت تک پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکتے جب تک ہم اس کی تخلیق کے مادی اور خارجی اسباب کو سمجھنے کے ساتھ ہی فن کار کے شعور میں داخل ہو کر اس کے ایک ایک راز کو آشکار کرنے کی کوشش نہ کریں۔ اس لیے غالباً یہ کہنا قرین قیاس ہوگا کہ تخلیقی اور طبع زاد تنقید اپنے آخری تجزیے میں موضوعی ہوتی ہے۔ افلاطون نے غالباً طنز اور تحقیر کے طور پر کہا تھا کہ شاعر دیوانگی کے قبضے میں ہوتے ہیں۔ اگر تخلیقی قوت کو ہم ایک طرح کے جنون کا مرادف قرار دیں تو یہ تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ کامیاب اور معیاری نقاد کو اپنی تمام فرزانگی کے باوجود اس ازلی اور عنصری دیوانگی میں تھوڑا بہت حصہ ضرور بٹانا چاہیے تاکہ وہ ادب کا صحیح نبض شناس بن سکے اور تمدنی علوم کا ماہر ہونے اور ادبی تنقید میں ان کے نتائج سے فائدہ اٹھانے کے باوجود خالص شخصی اور ایک حد تک مبہم اور پراسرار اور ناقابلِ فہم عناصر کی موجودگی اور ان کے اثرات کو ضرور تسلیم کرنا چاہیے۔

○

(ادب اور تنقید: پروفیسر اسلوب احمد انصاری ناشر: سنگم پبلشرز، الہ آباد)

تحقیق و تنقید

تحقیق کے اصطلاحی معنی کسی موضوع کے سائنٹیفک مطالعہ کے ذریعہ حقایق کو دریافت کرنا ہے جہاں تک سائنس کا تعلق ہے وہاں تحقیق کا مقصد صرف یہ ہے کہ کسی خارجی حقیقت کے بارے میں کوئی نئی بات دریافت کی جائے جس سے علم انسانی میں اضافہ ہو۔ ادب میں تحقیق کسی ادب پارے کی جانچ پڑتال کا نام ہے۔ اس جانچ پڑتال میں یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم زیر نظر ادب پارے کی تاریخی حیثیت پر بحث کرتے ہیں اور یہ بھی ہوتا ہے کہ اس کے حسن و قبح کو پرکھتے ہیں۔ اس طرح کبھی تو لفظ تحقیق جنرل ریسرچ کے معنی میں آتا ہے اور ریسرچ کے دونوں پہلوؤں کی جانب رہنمائی کرتا ہے۔ جیسا کہ ہمارے اس مضمون کے عنوان سے ظاہر ہے۔ یہ امر خاص طور پر قابلِ لحاظ ہے کہ ریسرچ کا اصل تعلق ذہنی عمل (mental process) سے ہے اور یہ ذہنی عمل جب اپنا اظہار کرتا ہے تو اس سے تخلیق (creative work) تحقیق (research) اور تنقید (criticism) وجود میں آتی ہے۔

تخلیق (ہماری مراد ادبی تخلیق سے ہے) زندگی کی ترجمان اور تحقیق و تنقید ادب کی ترجمان ہوتی ہے۔ تحقیق و تنقید میں ایک دوسرے سے قریب ہوتے ہوئے بھی یہ فرق ہے کہ اوّل الذکر میں کسی ادبی شاہکار کی تاریخی حیثیت نمایاں رہتی ہے اور مؤخر الذکر میں جمالیاتی (aesthetic)۔ دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ تخلیق ایک پیکر تراشی ہے اور تحقیق اس کے مواد (meterial) سے بحث کرتی ہے اور تنقید اس پیکر کی اچھائی برائی کا اظہار کرتی ہے۔ مثال کے طور پر دیوانِ غالب ایک بڑے شاعر کی تخلیق ہے۔ اب اس سلسلہ میں اس بات کا کھوج لگانا کہ دیوانِ غالب پہلی بار کب اور کہاں شائع ہوا، کون سی غزلیں واقعی طور پر شاعر کی

ہیں؟ اور کون سی غزلیں الحاقی ہیں، کس شعر کی صحیح قرأت (reading) کیا ہے؟ دوسرے نسخوں کا اختلاف کس حد تک ہے؟ اور ان میں کس کو اور کیوں ترجیح دی جائے؟ یہ تحقیق کا فرض ہے۔ اس کے برخلاف تنقید کا کام یہ ہے کہ اس بات کا پتا لگائے..... کہ شاعر نے کون سا خیال کس دوسرے شاعر سے متاثر ہو کر یا کس جذبہ سے مغلوب ہو کر ادا کیا ہے اور ایسا کرنے میں وہ کس حد تک کامیاب ہوا ہے اس کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ تنقید یہ دیکھتی ہے کہ فلاں شاعر کے خیالات کی محرک کون سی نفسیاتی یا ذہنی کیفیت ہے اور نیز ان خیالات یا ان کے اظہار میں کس حد تک حسن کاری پائی جاتی ہے۔ اس کے کلام کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات طے کی جا سکتی ہے کہ وہ کون سی فضا ہو سکتی ہے۔ جس کے تحت ہم اس کی تخلیقات کا مطالعہ کریں اور کن صفات کو اس کے کلام کی خصوصیت قرار دیں۔

یہاں ایک بات صاف کرنا ضروری ہے کہ اب سے چند سال پہلے ہمارے مشرقی ادب میں فنی صحت اور زبان و بیان کی درستگی پر بہت زور دیا جاتا تھا۔ اگر کسی شاعر نے کوئی لفظ یا ترکیب خلاف محاورہ استعمال کی یا اس سے بحر و قافیہ کی چھوٹی سی بھول ہوئی تو اس کی شاعری کو ادبی حلقوں میں پسند نہیں کیا جاتا تھا اور لوگ اس کو ٹکسال باہر سمجھتے تھے۔ اس سلسلے میں بدقسمتی سے ہمارے ملک میں متوازن راستہ اختیار نہیں کیا گیا۔ یہ لوگ صرف اس قدر ضروری خیال کرتے تھے کہ الفاظ میں فصاحت ہے، محاورہ درست ہے، بندش چست ہے، معنی و بیان کی رعایت اور مناسبت ہے، ہم یہاں صرف ایک رسالہ ''طومار اغلاط'' مصنفہ اتنخ شاگرد ناسخ سے، جس میں مشہور اساتذۂ لکھنؤ ناسخ، آتش، وزیر، منیر وغیرہ کی اغلاط جمع کی گئی ہیں، چند مثالیں پیش کرتے ہیں:

عشق کا صدمہ نہیں اٹھ سکنے کا معشوق سے
پہلے مجنوں سے کرے گی لیلیٰ محمل قضا (آتش)

خط پہ خط لائے جو مرغ نامہ بر
بولے ان مرغوں کا ڈربہ کھل گیا (وزیر)

عشق یوسف نے یہ کی خانہ خرابی برپا
ٹھوکریں کھاتی زلیخا سر بازار پھری (صبا)

اعتراضات

1. لیلیٰ محمل کی ترکیب مہمل ہے۔ سند چاہیے۔ لیلیٰ محمل نشیں کہتے ہیں۔

2. اس محاورے کو اگر مرغ نامہ میں کہتے تو مضائقہ نہ تھا۔
3. خانہ خرابی برپا کرنا نہیں بولتے۔

قطع نظر اس کے کہ اشعار پست ہیں، ان کی تنقید بھی سطحی ہے جس میں شعر کے اصل مفہوم سے قطعاً بحث نہیں کی گئی ہے۔ محض الفاظ اور تراکیب پر زور دیا گیا ہے۔ قدیم نقاد اس کی پروانہ کرتے تھے کہ ادیب یا شاعر نے جو کچھ لکھا ہے وہ کس ماحول میں لکھا اور کن داخلی یا خارجی محرکات (Internal and External Motives) کے زیر اثر تھا اور اس کے ذہنی انداز کا تدریجی ارتقا کس طریقہ پر ہوا، وہ دوسروں سے کس حد تک متاثر ہوا اور اس نے دوسروں کو کس درجہ متاثر کیا۔

جب سے ہمارے ملک میں مغربی علوم کا رواج ہوا اور جدید تنقید مقبول ہوئی، اس وقت سے ہمارے تنقید نگار فن کے تقاضے سے بے پروا ہو کر ادب کے نفسیاتی پہلو پر زیادہ زور دینے لگے اور زبان و بیان کی طرف سے عام طور پر بے پروائی برتی جانے لگی۔ چناں چہ پروفیسر احتشام حسین ترقی پسند ادب کی نسبت لکھتے ہیں:

> ''ترقی پسند ادب کا زاویۂ نظر مواد اور ہیئت کے تعلق کے بارے میں بہت واضح ہے۔ وہ تمام شعرا اور نقاد جو زندگی کو نامیاتی مانتے ہیں، جو مقدار سے خصوصیتوں کو بدلنے کے قائل ہیں، جو شاعری کو زندگی کا مظہر مانتے ہیں، جو ادب کو سماجی ترقی کا ایک آلہ سمجھتے ہیں اور جو تمدن کو عام کرنا اور فنون لطیفہ کو عوام کی چیز بنانا چاہتے ہیں وہ کسی حالت میں بھی ہیئت اور اسلوب کو مواد پر اہمیت دینے کے لیے آمادہ نہیں ہو سکتے۔''

یہ بالکل صحیح ہے کہ ہیئت کو مواد پر ترجیح نہیں دی جا سکتی مگر ہیئت کو سرے سے نظر انداز کرنا بھی جائز نہیں۔

ہمارے خیال میں دونوں گروہ افراط و تفریط کا شکار ہیں۔ یہ درست ہے کہ ہم کسی ادیب یا شاعر کو پورے طور پر اسی وقت سمجھ سکتے ہیں جب اس کے ماحول اور ذہنی افتاد سے واقف ہوں اور اسی وقت اس کے شاہ کار کے اچھے یا برے ہونے کا فیصلہ کر سکتے ہیں مگر فن، اس کے قواعد اور زبان و بیان کے اصول کا بھی ایک مقام ہے جس سے صرف نظر صحیح نہیں۔ علامہ شبلی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ عمدہ معانی جو مناسب الفاظ میں ادا کیے جائیں ان کی مثال خالص میٹھے پانی کی ہے جو ایک صاف شیشے کے گلاس میں پیش کیا جائے۔ اس کے برخلاف ایک عمدہ مضمون جو

بھونڈے الفاظ میں ادا کیا جائے ایسا ہے جیسے صاف پانی ایک گندے برتن میں ہو، اور ایک بُرا مضمون جو عمدہ طریقہ سے بیان کیا جائے ایسا ہے جیسے میلا اور گندا پانی ایک خوبصورت گلاس میں ہو۔ تنقید ایک ہمہ گیر موضوع ہے۔ اس کو محض چند مثالوں سے نہیں سمجھایا جا سکتا۔ یہ تفصیلی بحث چاہتا ہے تاہم ہم کوشش کریں گے کہ مختصراً تنقید کا جائزہ لیں اور ان شرائط کی نشان دہی کریں جو ناقد کے لیے ناگزیر ہیں۔

1. تنقید کی پہلی ضرورت یہ ہے کہ ہمارا مطالعہ وسیع ہو۔ اس لیے کہ اگر اس ادب کے سرمایہ پر جو زیر بحث ہے ہماری پوری نظر نہیں تو ہمارا فیصلہ بھی محدود اور تنگ نظرانہ ہوگا۔ جس مطالعہ کی وسعت کی طرف اشارا کیا گیا ہے اس سے ہماری مراد صرف کتابی مطالعہ نہیں ہے بلکہ کائنات کا مطالعہ اور مشاہدہ بھی اس میں شامل ہے۔ محض تخیل پر بھروسہ ناقد کو حقیقت سے دور کر سکتا ہے۔ خود تخیل میں وسعت مطالعہ ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ اگر کسی کا مطالعہ محدود ہے تو اس کی نظر بھی محدود ہوگی۔ جو شخص محض تخیل کا سہارا لے کر مطالعۂ کائنات سے نظریں چرائے گا اس کا ذہن صرف چند تشبیہات اور استعارات کی رنگینیوں میں پھنس کر رہ جائے گا اور اس روح تک نہ پہنچ سکے گا جو کائنات کے اندر پوشیدہ ہے۔ علامہ شبلی نے شعر العجم میں ایک واقعہ نقل کیا ہے۔

> ''ابن الرومی عرب کا مشہور شاعر تھا، ایک دفعہ اس کو کسی نے طعنہ دیا کہ تم ابن المعتز سے بڑھ کر ہو پھر ابن المعتز کی سی تشبیہیں کیوں نہیں پیدا کر سکتے۔ ابن الرومی نے کہا کہ کوئی تشبیہ سناؤ جس کا جواب مجھ سے نہ ہو سکا ہو۔ اس نے یہ شعر پڑھا۔
>
> ترجمہ: پہلی رات کا چاند ایسا ہے جس طرح ایک چاندی کشتی جس پر اس قدر لاد دیا گیا ہے کہ وہ دب گئی ہے۔''
>
> ابن الرومی یہ سن کر چیخ اٹھا کہ خدا کسی کو اس کی طاقت سے زیادہ تکلیف نہیں دیتا، ابن المعتز بادشاہ اور بادشاہ زادہ ہے۔ گھر میں جو کچھ دیکھا وہی کہہ دیتا ہے، میں یہ خیالات کہاں سے لاؤں۔''

2. دوسری شرط تخیل کی فراوانی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو ناقد زیر بحث ادب پارے کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا۔ اس کے لیے لازم ہے کہ اس ذہنی ماحول میں داخل ہونے کی کوشش

کرے اور اپنے آپ کو اس پوزیشن میں رکھے جس میں شاعر یا نثار نے اپنے فن کی تخلیق کی تھی۔ اس کے بغیر اس کی رائے کج اور اس کا فیصلہ غیر ہمدردانہ ہو سکتا ہے بلکہ ممکن ہے کہ تنقید کے ساتھ انصاف کرنا تو درکنار وہ اس تخلیق کو سمجھ بھی نہ سکے۔ اس موقع پر اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ تخیل محض رسمی خیالی تصورات کا نام نہیں ہے بلکہ یہ وہ قوت ہے جو پوشیدہ رازوں کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کا علم اشیا کا اظہار ہی نہیں ہے بلکہ ان پر ناقدانہ نظر ڈالنا بھی ہے۔ تخئیل کے استعمال میں ایک احتیاط کا خاص طور پر خیال رکھنا ضروری ہے اور وہ یہ کہ جہاں اس کے بغیر ہمارا علم نامکمل ہے وہاں اس کی بے اعتدالی ہمارے ادب پارے کو تباہ کر دیتی ہے۔

3. تنقید کے لیے موضوع زیرِ بحث میں ناقد کا ماہر ہونا لازم ہے۔ ورنہ اس کی تنقید ایک عام تنقید سے زیادہ وقیع نہ ہوگی۔ شعرالعجم میں ایک واقعہ نقل ہے کہ یونان میں ایک مصور نے ایک آدمی کی جس کے ہاتھ میں انگور کا خوشہ ہے تصویر بنا کر منظرِ عام پر آویزاں کر دی۔ تصویر اس قدر اصل کے مطابق تھی کہ پرندے انگور کو اصلی سمجھ کر اس پر گرتے تھے اور چونچ مارتے تھے۔ تمام نمائش گاہ میں غل پڑ گیا اور لوگ ہر طرف سے آ آ کر مصور کو مبارک باد دینے لگے لیکن مصور روتا تھا کہ تصویر میں نقص رہ گیا۔ لوگوں نے حیرت سے پوچھا کہ اس سے بڑھ کر اور کیا کمال ہو سکتا تھا۔ مصور نے کہا کہ بے شبہ انگور کی تصویر اچھی بنی ہے لیکن جس آدمی کے ہاتھ میں انگور ہے اس کی تصویر میں نقص ہے ورنہ پرند انگور پر ٹوٹنے کی جرأت نہ کرتے۔

کبھی کبھی یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ کیا کسی مجموعۂ شعر پر تنقید کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ناقد خود شاعر بھی ہو۔ اس بارے میں کافی اختلاف آرہا ہے مگر ہماری رائے میں یہ ضروری نہیں کہ اس مقصد کے لیے ناقصد خود شاعر ہو۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ وہ ادب زیرِ بحث کے تمام سرمائے سے واقف اور شعر کے حسن و قبح سے باخبر ہو۔

4. ناقد کو غیر جانب دار ہونا چاہیے اس کی تنقید نہ تقریظ ہو اور نہ تنقیص۔

5. بعض لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید کا مقصد رفتارِ ادب کی ترقی میں رکاوٹ ڈالنا ہے۔ ایک شخص خونِ جگر کی آمیزش سے ایک فن پارہ وجود میں لاتا ہے اور کمال بے تعلقی سے اس کو مسترد کر دیتا ہے، اس لیے تنقید ادب کے لیے۔ ایک مضرت رساں چیز ہے لیکن صحیح

یہ ہے کہ جو تنقید مناسب اصول کے ساتھ کی جائے وہ ادب کے دھارے میں رکاوٹ نہیں ڈالتی بلکہ اس کی موزوں سمت کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ اگر تنقید نہ ہوتی تو ہر کس و ناکس جو چاہتا لکھ مارتا اور اس کی ادنیٰ سی ادنیٰ تحریر کو ملک کی ادبیات میں سکہ رائج الوقت کی حیثیت حاصل ہوتی اور دنیا سے کھوٹے کھرے کا فرق اٹھ جاتا۔

ہم نے تحقیق اور تنقید کے بارے میں جو کچھ کہا اس سے شبہہ ہوتا ہے کہ یہ دونوں دو مختلف چیزیں ہیں جن کے حدود الگ الگ ہیں مگر ایسا نہیں ہے۔ دراصل تحقیق بغیر تنقید کے ناقص ہے، کیوں کہ جب تک ایک شخص میں خوب وزشت کا مادہ نہیں وہ محقق نہیں ہوسکتا۔ اسی طرح جب تک کسی ادب پارے کے وجود میں آنے کے خارجی عوامل سے وہ بے خبر ہے اس وقت تک ناقد ہونے کا دعویٰ غلط ہے۔ یہاں پر تحقیق کے بارے میں کچھ اشارے ضروری ہیں جس طرح تنقید کے لیے کچھ شرائط ہیں، اسی طرح تحقیق کے لیے چند امور کا ہونا لازمی ہے۔

1. تحقیق کے لیے یہ لازم ہے کہ ہم روایت اور درایت کے اصول کو سمجھیں۔ روایت سے ادب کو جدا کرنا ممکن نہیں، کسی زبان کا بھی ادب ہو اس نے یقیناً روایت کے سائے میں ترقی کی ہے لیکن روایت ہی کا ہو رہنا اور درایت سے کام نہ لینا جمود کا دوسرا نام ہے۔ علم ہمیشہ شک سے شروع ہوتا ہے اور اسی شک کی راہ سے انسان یقین تک پہنچتا ہے۔ اس لیے ایک طرف ہمارا فرض ہے کہ ادبی شاہ کار کے بارے میں روایتی سرمایہ ہمارے علم میں ہو مگر جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا کہ روایت کا پرکھنا اور اس کے ماخذ کا پتا لگانا ضروری ہے۔ مراد یہ ہے کہ ہم روایت سے بھی استفادہ کریں اور کورانہ تقلید سے بھی بچیں۔[1]
2. محقق کے لیے دوسری شرط ادب پارے کے تاریخ اور زمانے سے واقفیت ہے۔ فرض

---

[1] روایت کے ساتھ ہمارا ذہن فن حدیث کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ مسلمانوں میں فن حدیث جس قدر جامع منضبط اور مکمل ہے اس کی مثال کہیں نہیں ملتی۔ دنیا کی کسی قوم نے اپنے پیشوا کے اقوال و اعمال اور اس کی زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے جزیے کی تلاش اور چھان بین میں وہ انہماک نہیں دکھایا اور وہ عظیم الشان سرمایہ مدون نہیں کیا جو ملت اسلامیہ کا خاصہ ہے۔ رسولِ مقبول (صلی اللہ علیہ وسلم) کے ابتدائی عہد سے لے کر روزِ وفات تک کے ہر واقعہ کو اس طرح محفوظ کیا گیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ آپ کی زندگی میں ایک شوہر، ایک باپ، ایک دوست، ایک پیشوا، ایک حاکم، ایک قاضی، ایک کمانڈر، ایک مدبر اور ایک مصلح کی حیثیت سے بڑی گوناگوں ہے۔ جس میں ہر ہر قدم پر امت کے لیے نور وبصیرت ہے۔ اگر چہ حدیث جمع کرنے کا تھوڑا کام آپ کی حیات میں شروع ہو چکا تھا چناں چہ چند اصحاب کے نام کتب احادیث و سیر میں محفوظ ہیں جو آپ کے =

ہے کہ مصنف کے ماحول اور ماخذ سے پوری طرح واقف ہوں۔

3. تیسری شرط واقعات کی فراہمی کا مسئلہ ہے اور یہ وہ (Date) ہے جس سے وہ کسی نتیجہ پر پہنچ سکتا ہے۔ گویا یہ واقعات ایک طرح کا (Raw Meterial) ہیں جن سے وہ اپنی

= ارشادات کو قلم بند کر لیتے تھے۔ آپؐ کے بعد ضرورت اس امر کی داعی ہوئی کہ کامل طور سے تدوین حدیث کی جائے۔ اس سلسلہ میں باقاعدہ کام حضرت عمر بن عبدالعزیزؒ کے عہد سے شروع ہوا یہاں تک کہ دوسری صدی ہجری میں احادیث کے متعدد معتبر مجموعے مرتب ہو گئے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے روایت پر زور دیا گیا یعنی جو واقعہ بیان کیا جائے اس کی کڑیاں زمانہ تالیف سے لے کر عہد صحابہؓ تک مسلسل ہوں۔ ایسی حدیث میں راوی یہ کہے کہ میں نے خود یہ روایت سنی یا فلاں صاحب نے مجھے خبر دی یا میں نے فلاں کے روبرو یہ حدیث پڑھی اور انھوں نے توثیق کی۔ اسی طرح یہ سلسلہ در سلسلہ ایسی روایات مستند خیال کی جاتی ہے۔ محدثین نے فن حدیث کو نہایت مکمل بنا دیا ہے وہ کہتے ہیں کہ حدیث کی دو بڑی قسمیں ہیں ایک متواتر جس کو ہر زمانے میں اتنے اشخاص نے روایت کیا ہو کہ عقل ان کا جھوٹ پر متفق ہونا روا نہ رکھے۔ دوسرے آحاد وہ حدیث جس کو ہر زمانے میں ایک یا دو یا چند راویوں نے بیان کیا ہو۔ آحادی کی پھر بے شمار قسمیں ہیں۔ محدثین نے اس امر کی صراحت کی ہے کہ اگر درمیان میں ایک راوی بھی جھوٹا، جھوٹی گواہی دینے والا، جھوٹ سے متہم، خراب حافظہ والا، وہمی، فاسق یا بدعقیدہ ہے تو اس کی روایت مجروح سمجھی جائے گی اور اگر دوسری روایت اس کی تائید میں نہ ملے تو اس کو قبول نہ کیا جائے گا۔ حضرت محدثین نے حدیث کے جمع کرنے میں اعلا خدمات انجام دی ہیں۔ ان سے انکار نہیں ہو سکتا لیکن اس کا افسوس ہے کہ شروع اسلام ہی سے کچھ ایسے سیاسی اور سماجی اسباب پیدا ہوئے کہ منافقین نے حدیث وضع کرنے کا شغل شروع کر دیا۔ بعد کو علمائے محققین نے وضع کرنے والوں کی حرکات دیکھ کر روایت کی جانچ کے لیے درایت کے اصول مقرر کیے اور بتایا کہ ایک بیان کے رو سے سچے ہوں تو بھی بعض صورتوں میں غلط فہمی یا غلطی کا امکان ہے اس لیے:

الف ایسی تسلیم تسلیم نہیں کی جائے گی جو قرآن کے خلاف ہو۔

ب جو صریح سنت اور روح اسلام کے خلاق ہو۔

ج جو بدیہات کے خلاف ہو۔

د جس میں کوئی لغوبات کہی گئی ہو۔

ہ جو اطبا اور حکما کے قول سے ملتی ہوئی ہو۔

و جس میں تھوڑی سی نیکی پر غیر معمولی اجر یا تھوڑی سی خطا پر غیر معمولی عذاب کا وعدہ ہو۔

ز جس میں دنیا کی عمر یا قیامت کے وقوع کا تعین کیا گیا ہو۔

ح جس میں کسی خاص گروہ کی تائید یا مذمت کی گئی ہو۔

ط جس میں کوئی بدعت اپنی بدعت کی تائید پیش کرے۔

ضرورت کے مطابق عمارت تیار کرے گا یا واقعات کی فراہمی میں تجسس اور لگن کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور واقعات کا بطور خود مشاہدہ از بس ضروری ہے۔

4. چوتھی شرط یہ ہے کہ ہمارا کوئی دعویٰ محض قیاس پر مبنی نہ ہو اور ہر دعوے کے ساتھ مضبوط دلیل ہو۔ اس سلسلہ میں یہ ضروری ہے کہ محقق منطقی طرز استدلال سے بیگانہ نہ ہو۔ ہمارا مطلب یہ نہیں کہ اس نے کالج یا یونیورسٹی میں رہ کر باقاعدہ لاجک کی کوئی ڈگری حاصل کی ہو بلکہ مطلب یہ ہے کہ وہ مختلف واقعات سے صحیح نتیجہ نکالنے والے ذہن کا مالک ہو۔

5. ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ تحقیق کا مقصد تلاشِ حق (search of truth) ہے جس سے محقق کو ایک لمحہ بھی غافل نہیں رہنا چاہیے۔ بات کو مبالغہ سے بیان کرنا، تعصب اور ہٹ دھرمی سے کام لینا اور اپنے قول کی پچ کرنا حد سے زیادہ مضر ہے۔ ہم کو چاہیے کہ دل و دماغ کو خالی اور صاف رکھیں اور واقعات جس امر خاص کی طرف رہنمائی کریں اس کو قبول کرنے میں پس و پیش سے کام نہ لیں۔

6. ہمیں یہ حقیقت بھی نہ بھولنا چاہیے کہ تحقیق معمولی کاوش کا نام نہیں ہے۔ اس کے لیے ہم کو اپنے تئیں پورے طور پر وقف کر دینا ہوگا اور یہ یاد رکھنا ہوگا کہ تحقیق تقلید کی ضد ہے اس لیے کہ تقلید ذہن کی وسعت اور نظر کی آزادی پر ایک پردہ ہے۔ جب تک اس پردہ کو چاک نہیں کیا جائے گا اس وقت تک تحقیق کی روح تک پہنچنا ممکن نہیں۔ بعض لوگوں نے غلط فہمی کی بنا پر یہ سمجھ لیا ہے کہ اگر محض چھان بین سے چند واقعات یکجا کر دیں تو تحقیق کا فرض انجام پا جائے گا، لیکن ہم کو یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ایک اچھے محقق کے لیے ناقدانہ نظر کی بے حد ضرورت ہے۔

○

(سہ ماہی ادیب خصوصی شمارہ، مدیر: مرزا خلیل احمد بیگ، ناشر: جامعہ اردو علی گڑھ)

تنقید کی بدلی ہوئی توقعات

(1)

عہدِ حاضر کے کسی بھی نقاد کے لیے ضروری ہے کہ اس کے پاس ایسے ذرائع ہوں جن سے وہ اپنے زمانے کی پہچان کر سکے۔ یہ اس لیے بھی مناسب دکھائی دیتا ہے کہ نہ تو زمانہ نظر آنے والی شئے ہے اور نہ معاشرہ ہی نظر آنے والی شئے ہے جس میں زمانہ آشکار ہوتا ہے۔ جو شئے نظر آتی ہے وہ ہجوم ہے، افراد ہیں، کاروبارِ مملکت اور کاروبارِ زیست ہے اور ولادت وسوگ کا سلسلہ ہے اور شور ہے جو ان عناصر سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسا منظر ایک اعتبار سے زمانے اور معاشرے کا معروضی چہرا بن کر اس غلط اندازے کو سامنے لاتا ہے کہ جو کچھ نظر کے سامنے ہے اسے ہی زمانہ کہا جاتا ہے، وہی معاشرہ ہے اور وہی زندگی ہے جس میں لوگ جیتے ہیں، ہم جیتے ہیں، میں جیتا ہوں۔ یہ سب کچھ سطح پر ہونے والے ارتعاش کا مشاہدہ ہے۔ زمانے کی پہچان کے لیے شاید ان نقوش پر سطحِ آب کی حیثیت بنیادی نہیں ہوتی کیونکہ یہ نقوش ہر لحہ تبدیل ہوتے ہیں اور تیز رفتار اور متحرک ہوتے ہیں اور ہر نقش میں کئی نقش ٹوٹتے، بنتے، بگڑتے، نابود ہوتے دکھائی دیتے ہیں اور جو آنکھ ایسے منظر کا مشاہدہ کرتی ہے وہ کچھ دیر کے بعد چکرا جاتی ہے اور ذہن ایسے مشاہدے کے دباؤ کا شکار بنتا ہے۔ یہ اس اعتبار سے معاشرے کے ان نقوشِ برسطحِ آب کو زمانے کی پہچان کے لیے قبول نہیں کیا جا سکتا۔ ان کو علامات کی نسبت دی جا سکتی ہے۔ تاہم علامات کے ذریعے جن حقائق تک پہنچا جا سکتا ہے ان کی شناخت بھی غلط ہو سکتی ہے۔

معاشرے کی عام فہم آب وہوا، جسے میں نے نقوش برسطحِ آب کے استعارے میں بیان کیا ہے، از خود برپا نہیں ہوتی۔ بعض حقیقتوں کی خارجی شکل وصورت سے ظاہر ہوتی ہے۔ ساٹھ ستر برس قبل اسے معاشرے کی طبقاتی تقسیم سے نسبت دی گئی تھی اور تنقید کا جو اسلوب تیار کیا گیا

تھا اسے ترقی پسند تنقید کہا گیا تھا۔ اس تنقید کا ہدف طبقاتی معاشرہ، پامال انسان اور غربت تھی۔ ترقی پسند تنقید کی ساٹھ ستر برس کی کارگزاری کے بعد معاشرہ بدستور طبقاتی ہے۔ تاہم پامال انسان اور غربت محض استعارہ بن گئے ہیں اور اگر کسی کے کہنے پر پائمال افراد اور غربت کو ڈھونڈنا بھی چاہیں تو عین ممکن ہے کہ وہ معاشرے میں کہیں بھی دکھائی نہ دیں گے۔ روزگار کے مواقع وسیع تر ہونے کے باوجود بے روزگاری کا مسئلہ رونما ہوا ہے لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کے بے روزگاری نے افراد کو پائمال کر رکھا ہے اور غربت نے فاقہ کشی کو گھرانے کی صعوبت بنا دیا ہے۔ معاشرے کی طبقاتی نوعیت نے جاگیردار کو قائم رکھتے ہوئے کوئی ایسا ظلم جائز قرار نہیں دیا جسے ترقی پسند تنقید اپنا کوئی مزید ہدف بنا سکے... ستر برس کا طویل عرصہ گزرنے کے بعد ترقی پسند تنقید کے آلاتِ فکر اور معاشرتی ہدف اور موضوع اپنا اثر و رسوخ زائل کرتے دکھائی دیتے ہیں اور ترقی پسند ادب کی اپنے عہد کے ساتھ ہمکلامی بھی موثر ثابت نہیں ہوئی۔ لوگ ایسے ادب کی باتیں اور ایسی تنقید کے اسلوب کو تکرار زدہ شئے گردانتے ہوئے قابلِ اعتناء نہیں سمجھتے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ترقی پسند تحریک اور ادب کا زمانہ ختم ہو چکا ہے۔

(2)

گزشتہ ساٹھ ستر برسوں کے دوران دو ایسے استعارے بھی نمایاں ہوئے تھے جن کا تعلق مغربی تہذیب کے اس رابطے کے ساتھ تھا جو اس تہذیب نے یورپ کے باہر دوسرے ملکوں کے ساتھ قائم کیا تھا اور جہاں ان ممالک کی تاریخ اور تہذیب، مغربی تہذیب کے رویوں سے متاثر ہوئی تھیں۔ ایک استعارہ جدید دنیا کا تھا اور دوسرا استعارہ سیکولرازم کا تھا۔ جدید دنیا کے نام پر ادب میں نئے تجربے وارد ہوئے۔ نظم اور فکشن کی نئی صورتیں قبول کی گئیں اور سیکولرازم کے نام پر موضوعات کی ایک خاص حد مقرر کی گئی جس کا مرکزی کردار انسان قرار پایا، خطہ ارض کو گلوبل ویلیج کہا گیا اور ممالک کی تہذیبوں کو غیر جدید گردانا گیا۔ سیکولرازم نے مذہب کے حوالے کو نا قابل فہم قرار دیا اور اس امر کی طرف اشارہ کیا کہ مغرب کی اعلیٰ تعلیم، یورپ اور امریکہ میں سیر و سیاحت، اور مغربی کلچر کے تقلید میں جدید دنیا کا جو تاثر دستیاب ہوتا ہے اس میں مذہب کا حوالہ کسی طرح شامل نہیں ہو سکتا۔ مغربی کلچر نے مشرق کے ملکوں میں جس تنقید، ادبی فکر اور فلسفے کو روا رکھا وہ سیکولر تھا اور جس میں مذہب کا کوئی ریفرنس دکھائی نہیں دیتا تھا۔ روشن خیالی کے نام پر عیسائیت کو بھی حوالے کی فہرست سے بے دخل کر دیا گیا تھا۔ تاہم دوسری جنگ کے خاتمے کے

بعد عیسائی مذہبی حوالے، تہذیبی استعاروں کے طور پر ادبی تنقید میں شامل ہوتے گئے۔ درس و تدریس کے مقاصد کی خاطر مغربی یونیورسٹیوں نے عیسائیت کے تہذیبی استعاروں کو اپنے اندازِ فکر کا جزو بنایا۔ لیکن ایسا بدلا ہوا اندازِ فکر ان ملکوں میں کسی طرح رواج نہ پا سکا جن کو جدید دنیا اور سیکولرازم کے سلوگن متاثر کر چکے تھے۔ ان حالات میں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ کیا وہ جدید دنیا اور سیکولرازم برابر موجود ہیں جن کی ولادت بیسویں صدی کے آغاز میں اور بیسویں صدی کے فکر و فلسفے کے نتیجے میں ہوئی تھی؟

(3)

اس امر میں کوئی مغالطہ نہیں ہے کہ جدید دنیا جو پروگریس اور سائنس اور ٹیکنالوجی سے پیدا ہوئی تھی، اب ایک مانوس دنیا بن چکی ہے اور پروگریس کے تصور نے انسان کے تصور کی شکل بدل دی ہے۔ انسان اخلاقی طور پر بہتر نہیں ہوا اور کمپنیوں اور کارپوریشنوں کو جدید انسان کا مصداق گردانا گیا ہے جن کو نیو پرسن (Neo-Person) کہا گیا ہے۔ یہ نیو پرسن اخلاقیات کا پابند نہیں ہے اور مفادات کے حوالے سے اپنا لائحہ عمل بناتا ہے۔ جدید دنیا ٹیکنالوجی کی فروخت کی سپر مارکیٹ ہے جس میں خریداری کرنے سے پسماندہ ممالک جدید دنیا میں وارد ہو سکتے ہیں۔ خریداری کے اس رویے نے بین الاقوامی قرضوں کی ترغیب دی ہے اور جدید بنتے ہوئے پسماندہ ممالک مقروض قوموں کی فہرست میں شمار ہوتے گئے ہیں۔ جدید دنیا کا وہ فخر جو علم و حکمت اور روشن مستقبل پر قائم تھا، خریداری اور قرض کی وبا بن کر زائل ہو رہا ہے۔ اب انسانیت کا مستقبل شاید روشن نظر نہیں آتا۔ مقروض قوموں کا مستقبل البتہ تاریک دکھائی دیتا ہے۔ مغربی دنیا کا بھی مستقبل کے بارے میں رجائی رویہ اب برقرار نظر نہیں آتا اور جب سے مغربی دنیا کی سفید اقوام کی قوتِ تولید کمزور پڑی ہے اور ان کی عددی تعداد کم سے کم تر ہوئی ہے، مغربی دنیا کے احوال بھی کوئی بہتر دکھائی نہیں دیتے۔ امریکہ میں ان احوال سے بچنے کے لیے کاسموپولیٹن قوم کا تصور ظاہر ہوا ہے۔ ایسی صورت جدید دنیا کے بارے میں بخوبی جانچی جا سکتی ہے۔

(4)

سیکولرازم جس نے ہمارے ماحول میں تعلیم یافتہ افراد کو متاثر کر رکھا تھا اب اس انداز میں موثر دکھائی نہیں دیتا جس انداز میں اس کی گرفت انقلاب روس کے زمانے میں تھی یا مغربی لبرلزم کے زیرِ اثر تھی۔ امریکہ کے مشہور میگزین 'دی نیشنل انٹرسٹ' کے شمارہ نمبر 46 (موسم سرما

1996-97) میں سیکولرازم کے بارے میں پروفیسر پیٹر برگر (Peter Berger) کا کہنا ہے:

''یہ مفروضہ کہ ہم ایک سیکولر دنیا میں جی رہے ہیں، غلط ثابت ہوا ہے۔ دنیا اپنے عہد حاضر میں بڑی شدت کے ساتھ مذہب پسند ثابت ہوئی اور جو ادب گزشتہ ساٹھ ستر برسوں کے دوران سیکولر نظریے کی تقلید میں لکھا گیا تھا، اب سچائیوں پر مبنی ادب دکھائی نہیں دیتا۔ جس زمانے میں سیکولر ماحول اور سیکولر ازم کا چرچا خلوص اور شدت کے ساتھ ہوا تھا اس وقت یہ باور کیا گیا تھا کہ جدید بننے کے شوق میں تعلیم یافتہ افراد مذہب سے دور ہوتے جائیں گے اور مذہب کا عمل دخل ان کی زندگیوں میں کم ہوتا جائے گا۔ لیکن یہ خیال بھی درست ثابت نہیں ہوا۔ جدیدیت اور مذہب کا رشتہ اتنا آسان دکھائی نہیں دیتا۔ یہ رشتہ بے حد پیچیدہ ہے۔''

پروفیسر برگر نے مذہب کے احیاء کا ذکر کرتے ہوئے رومن کیتھولک احیائے عیسائیت کی جانب بھی اشارہ کیا ہے اور اسلامی ممالک میں بھی احیاء کے منظر کا جائزہ لیا ہے۔ وہ اسلامی ممالک کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:

''یہ خیال کرنا اسلامی احیاء صرف ان معاشرتی طبقوں میں نفوذ کر رہا ہے جو جدیدیت سے دور ہیں یا پسماندہ اور غریب ہیں بہت حد تک درست نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اسلامی احیاء کے رویے ان شہروں میں بہت نمایاں ہیں جو جدیدیت کے بے حد قریب ہیں اور ایسا احیاء ان گھرانوں میں بڑی شدت کے ساتھ ظاہر ہوا ہے جن کے افراد مغرب کی یونیورسٹیوں کے فارغ التحصیل ہیں۔ مصر اور ترکی میں جدید گھرانوں کی لڑکیاں نقاب اوڑھ کر باہر جانے کو ترجیح دیتی ہیں۔''

اپنے دلائل اور جائزے کی تفصیلی بحث کے بعد وہ لکھتا ہے کہ:

''عصر حاضر کے جائزے میں سیکولر اندازِ فکر کی پیروی ادھوری اور نامکمل ہے۔ مذہب کو نظر انداز کرنا کئی اعتبار سے خطرناک دکھائی دیتا ہے۔''

(5)

ترقی پسند تنقید نے سب سے زیادہ نقصان شاعری کو پہنچایا تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسند

انداز فکر جن حقیقتوں کا ذکر کرتا تھا ان کا تعلق معلومات سے تھا۔ تا کہ قاری معلومات وصول کر کے اپنے رویوں کو ترقی پسند مقاصد کے لیے قابل قبول بنا سکے۔ ایسے طریق کار نے کہانی کو تخلیق کا ذریعہ بنایا اور نثر کی معلومات کے اظہار کے لے مناسبت تربیت کی اور چونکہ ترقی پسند تنقید نثری ذہن کی پیداوار تھی اس لیے شاعری نہ نثر بن سکی نہ شعر کہہ سکی۔ شاعری خطابت بن گئی اور اس زمانے میں بھی ترقی پسند شاعروں کی شاعری زبان کی شاعری ہے۔ پیرافریس (لفظی ترجمے) کے قریب تر ہے اور جہاں نظم کی بجائے غزل میں اظہار ہوا ہے وہاں تغزل گم ہوتے دکھائی دیتا ہے۔ گزشتہ کئی برسوں کے ادبی سفر نے ہمارے موجودہ دور میں اس بات کی خبر دی ہے کہ شاعری کا زمانہ ختم ہو چکا ہے، نثر کا زمانہ آ گیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کی شاید ضرورت نہیں ہے۔ کہانیاں اور سفرنامے زیادہ تر لوگ پسند کرتے ہیں۔ شاعری، جو روایتی نوعیت کی ہے اسے مشاعرہ پسندی کے باعث روا گردانا گیا ہے اور وہ شاعری جو مرکزی رجحانات کی نشاندہی کا دعویٰ کرتی ہے، ایک اقلیت کے ذوق کا حصہ بن گئی ہے۔ نثر کے زمانے میں شاعری کا کیا جواز ہے؟ ایک کڑا سوال بن کر ظاہر ہوا ہے اور کیا ہمارا عہد حاضر شاعری چاہتا ہے؟ ایک دوسرا اور سنجیدہ سوال ہے اور اگر شاعری اسے درکار ہے تو کیا وہ مانوس طرز اظہار کی شعر گوئی ہے، یا نثری نظم ہے۔ یا کسی اور انداز بیان کی شئے ہے لیکن سب سے بڑا سوال غالباً یہ ہے کہ کیا ہمارا اجتماعی ذہن شاعری کی دنیا میں ہے یا شاعری کی دنیا سے باہر کسی بدلے ہوئے زمانے میں وارد ہو چکا ہے جہاں شاعری کی شاید ضرورت نہیں ہے کیونکہ ہمارا انسان بدل چکا ہے اور کیا واقعی ہمارا انسان بدل چکا ہے؟

(6)

مغربی نظام فکر میں دو نمایاں رویے آشکار ہوئے ہیں۔ ایک کا تعلق تاریخ کے اختتام (The End of History) سے ہے جس کا محرک فرانسیس فوکویامہ (Fransis Fukuyama) ہے اور دوسرے رویے کا تعلق ادبی تھیوری کے مستقبل (The Future of Literary Theory by Ralph Cohen) سے ہے کہ کیا ادب کے نظریات کی کوئی افادیت ہے؟ اور کیا ادب کے نظریات اپنے افادی جواز کو زائل کر چکے ہیں اور ادب کا زمانہ بھی تاریخ کے اختتام کے ساتھ اپنے اختتام کو پہنچ چکا ہے۔ تاریخ کے اختتام کا تصور اس مفروضے پر قائم ہے کہ بنیادی حقوق کی ضمانت اور جمہوری نظام حکومت کے استحکام کے بعد تاریخ کے کسی بنیادی

مخرج کا جواز باقی نہیں رہا اور فرد کو ریاستی تصور زیست میں آزادی حاصل ہوگئی ہے۔ ادبی تھیوری کا مستقبل اس لیے خطرے میں آگیا ہے کہ معاشرے کا ظلم اب فرد کی زندگی کو پریشان نہیں کرتا کیونکہ معاشرہ انسانی فلاح کے اداروں کا معاشرہ بن گیا ہے اور مغربی انسان کا ذہن فلاح و بہبود کی تدبیروں اور تحریروں کو تحریک دینے کے عمل میں شریک ہے۔ معاشرہ اب انسان کا دشمن نہیں رہا۔ حکومتی ادارے اس کی رضا سے چلتے ہیں انسان کو بنیادی تحفظات حاصل ہیں۔ بے روزگاری الاؤنس ہے۔ بیماری کے لیے سوشل سیکوریٹی کا دستور ہے۔ ہر کام خوش اسلوبی سے ہوتا ہے۔ انسان کی عزت نفس کو کوئی گزند نہیں پہنچتا۔ عشق کسی بھولے ہوئے ماضی کا حصہ بن چکا ہے اور عشق کی زبان اور محاورے انسان کو بھول گئے ہیں اور عشق کی جگہ جنس کے نسوانی قالب نے لے لی ہے جسے کسی طویل کورٹ شپ کے بغیر حاصل کیا جا سکتا ہے... ان بے شمار تبدیلیوں کے بعد جو انسان ظاہر ہوا ہے اس کے لیے ادب بے کار شئے ہے اور تاریخ کا اختتام آسائش کی چیزوں کی خرید اور ان کے استعمال کے ساتھ منسوب ہوگیا ہے۔ جدید عہد میں انسان نے کم از کم مغربی دنیا میں اس بہشت کو پالیا ہے جس کا اچھے لوگوں سے اقتصادیات کے نظریہ سازوں نے وعدہ کا تھا۔ تاریخ کے اختتام کے ساتھ ان افراد کی پیراڈائیز ظاہر ہوئی ہے جو کام کرتے ہیں، روزی کماتے ہیں۔ ویک اینڈ پر تفریح اور سیر کو جاتے ہیں جن کی زندگی وافر پنشن کے ساتھ آرام سے گزرتی ہے اور جن کی تہذیب عہد حاضر میں بلند ترین مقام پر بھی دکھائی دیتی ہے۔

ایسے انسان کے لیے ادبی نظریات نے ایک عجیب وغریب رویہ ظاہر کیا ہے۔ اس کے لیے ادب محض ایک متن بن کر سامنے آیا ہے۔

(7)

ادب کو متن کے طور پر زیر غور لانا اس عقیدے کی بنا پر درست دکھائی دیتا ہے کہ شاعر (یا ادیب) تخلیق کرتا ہے اور تخلیق کی واردات کے دوران جو زبان استعمال کرتا ہے اس کا مطالعہ کرنا ضروری ہے اور یہ مطالعہ مصنف کو بھی غیر ضروری گردانتا ہے اور اس کے عہد کو بھی نظر انداز کرتا ہے کیونکہ اصل شئے متن ہے جو قاری تک پہنچتا ہے اور متن ہی کا مطالعہ ادب ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ ان تمام کتابوں میں جو ادبیات کے مطالعاتی کورس میں شامل ہوتی ہیں متن ہی کو فوقیت دی جاتی ہے۔ شاعر کی زندگی، اس کا عہد، اور اس کی زمانے کی تحریکیں ان کو درخور اعتنا نہیں سمجھا جاتا۔ اصل شئے، لفظ ہے اور لفظ زندہ رہتا ہے۔ مصنف اور اس کا عہد گزر

جاتے ہیں اس لیے جب لفظ زمانے پر حاوی اور زمانے سے ماورا ہے تو متن ہی کو ضروری گردانئے کی روش کو کوئی الزام نہیں دیا جاسکتا... تاہم اس ضمن میں ایک الجھن ضرور سامنے آتی ہے اور اس کا تعلق کلاس روم کے ساتھ ہے۔

کسی بھی ادب پارے کا متن دو طرح پڑھا جاتا ہے۔ ایک طریقہ سرسری انداز میں پڑھنے کا ہے جس سے آدمی محظوظ بھی ہوتا ہے۔ اس کا کتھارسس بھی ہوتا ہے اور اسے متن سے کچھ دستیاب بھی ہوتا ہے۔ دوسرا طریقہ کلاس روم اور سیمینار میں گہرا مطالعہ کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ طریق کار ادب کی زبان کے عمیق معانی تلاش کرتا ہے اور غالباً متن کو ایسے انداز میں قبول کرتا ہے جیسے پرانے زمانے کے مقبروں سے قدیم رسم الخط میں لکھی ہوئی تختیوں کی عبارت ہوتی ہے۔ اس روش کی موجودگی میں اگر ادبی تاریخ فراموش ہو جائے، مصنف کا عہد قابل توجہ نہ رہے اور قوموں کی اجتماعی زندگی کے ساتھ متن کا رشتہ باقی نہ رہے تو ادب آثارِ قدیمہ کی سرگرمی بن سکتا ہے۔ شاید اسی لیے عہدِ حاضر میں تشکیلات اور ردِ تشکیلات اور ساختیات کی آمد تخلیقی ذہن کے لیے ایک صبر آزما دوراہا بن کر ظاہر ہوئی ہے۔

(8)

اگر متن کو غیر معمولی اہمیت دی جائے اور مصنف اور اس کا عہد کسی حوالہ جاتی رشتے کی نشاندہی نہ کریں تو متن کس حد تک قاری کی رہنمائی کر سکتا ہے، متن کی اہمیت قاری سے غیر معمولی توقعات کا مطالبہ بھی کرتی ہے کہ قاری کا مطالعہ وسیع ہو، اس کی الفاظ کے ساتھ تربیت بھی قابل اعتماد ہو اور اس کی افتادِ طبع بھی کسی طویل ادبی ذوق سے آشنا ہو۔ اگر قاری کے پاس ایسی خصوصیات موجود بھی ہوں اور وہ مصنف اور اس کے عہد سے ناآشنا ہو تو بھی وہ متن کے مطالعے میں بہت دور تک رسائی نہیں پاسکتا... یہ باتیں اس لیے قابل غور ہیں کہ تنقید کے بارے میں توقعات قائم کرتے ہوئے نہ تو عہد کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے اور نہ مصنف ہی کو حذف کیا جاسکتا ہے۔ یہ مطالبہ ہمارے لیے جن توقعات کو ضروری ٹھہراتا ہے ان کو جاننا بھی نقاد کی کارگزاری کا لازمی جزو بنتا ہے۔

(9)

تنقید سے ایک اہم توقع یہ ہے کہ اس کی رہنمائی میں ہم یہ جان سکیں کہ عہد حاضر میں ہم کہاں مقیم ہیں۔ کیا ہم زمانے کے اعتبار سے اسی عصر سے تعلق رکھتے ہیں جو مغربی تہذیب کے

انسان کا ہے؟ اور کیا ہماری اجتماعی سرشت اس نوع کی ہے جس نوع سے اہل مغرب کی اجتماعی سرشت گزری ہے کیا اس سائنس کی ایجاد میں ہمارا کوئی حصہ ہے جس نے مغربی ذہن کو سائنس کی ایجاد کے مواقع دیئے ہیں اور کیا ہماری توانائی اسی درجے اور اہلیت کی ہے جو مغربی تہذیب کی کارگزاری میں دکھائی دیتی ہے ان سوالوں اور اسی نوع کے دوسرے سوالوں کے جوابات سے اس سوال کا جواب برآمد ہوتا ہے کہ ہم کہاں مقیم ہیں؟

اور اگر کسی طرح اس امر کا علم ہو جائے کہ ہم کہاں مقیم ہیں اور ہمارا زمانہ اور عصر کون سا ہے اور ہمارے ذہن کی نوعیت کیا ہے اور ہم کس زمانے سے گزر رہے ہیں؟ تو یہ اندازہ بھی ممکن ہو سکے گا کہ ہمارا ادب ہم سے کیا توقع کرتا ہے اور ہماری تنقید اس توقع کو کس طرح اور کہاں تک پوری کرتی ہے؟ لیکن یہ ساری کارگزاری اس وقت تک سودمند نہیں ہوگی جب تک ہم اس حقیقت کو نہیں جان سکتے کہ ہمارا انسان کیسا ہے؟ گزشتہ ساٹھ ستر برس کے دوران جو انسان ہمارے ادب میں ظاہر ہوا ہے اس کی پہچان تنقید کا پہلا فرض ہے اور یہ سوال بھی تنقید کی توقعات میں شامل ہے کہ معاشرے اور گھرانے میں بسنے والا انسان اس انسان سے کہاں تک مشابہ یا مختلف ہے جو ادب میں نظر آتا ہے۔ معاشرے میں انسان کا جو چہرہ دکھائی دیتا ہے وہ گھرانے میں دکھائی نہیں دیتا اور انسان کا جو چہرا گھرانے کی بنیادی رشتے داریوں میں نظر آتا ہے وہ ادب میں دکھائی نہیں دیتا۔ تنقید کی توقعات میں ان مختلف صورتوں کا ادرک بھی شامل ہے کہ انسان رشتے بندیوں کی دنیا سے باہر نکل کر جب معاشرے میں وارد ہوتا ہے تو اس کا چہرہ کیسے بدل جاتا ہے اور کیوں بدل جاتا ہے اور وہ عناصر کون سے ہیں جو انسان کی سرشت کو پائمال کرتے ہیں۔

(10)

ہمارا انسان کیسا ہے، اور اس کی بنیادی سرشت کیا ہے... ان سوالوں کے جوابات سے ہم اپنے انسان کی شناخت کر سکتے ہیں۔ تنقید کا اس شناخت کے عمل میں اعانت کرنا ضروری ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ ہم اپنے انسان کو سمندر پار کے علاقوں میں پہچاننے کی کامیاب کوشش کر سکتے ہیں کیونکہ سمندر پار کے تمدن میں ہمارا انسان اپنے لیے جو حوالے قائم کرتا ہے ان سے اس کے عزائم اور کردار کی شناخت ممکن ہو سکتی ہے اور گھرانے کے ساتھ آبائی تعلق سے اس کے کردار کی خوبیاں بھی آشکار ہوتی ہیں اور اس سچائی کا علم ہوتا ہے کہ ہمارا انسان اپنے باطن میں کیا ہے؟ اور کیسا ہے؟

اس بات سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا کہ ہمارا عہد دو مختلف کہانیاں قلمبند کر رہا ہے۔ ایک کہانی ملک کے اندر لکھی جا رہی ہے جس کا انسان شکستہ پا ہے اور دوسری کہانی سمندر پار کے ملکوں میں ہمارے ملک کے باشندے لکھ رہے ہیں جو محنت اور لگن کی کہانی ہے۔ یہ دوسری نوع کی کہانی لکھی بھی جا رہی ہے اور اس میں جیا بھی جا رہا ہے۔ اس اعتبار سے سمندر پار کے پاکستانیوں کی کہانی ایک سچی کہانی ہے کیونکہ یہ کہانی ہمارے اصل انسان کا چہرہ دکھاتی ہے۔ انسان کا یہ چہرہ ہمارے تمدن اور معاشرے میں درمیانی طبقے کی تشکیل کر رہا ہے۔ اس طبقے کے ساتھ ذہن کی زرخیزی کو منسوب کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں تنقید کے لیے اس سوال کا جواب دینا بھی ضروری ہے کہ سمندر پار کی لکھی جانے والی کہانی کو ادب میں کیا مقام ملتا ہے اور اس کہانی کے کرداروں کو ادب میں کیسے شامل کیا جا سکتا ہے؟

انسان کے جس وجود کو سمندر پار پاکستانیوں کی کہانیاں اور نظمیں آشکار کرتی ہیں۔ اس انسان کے ساتھ ہمارے مستقبل کا رشتہ نمایاں ہوتا ہے۔ ایسے زائچے سے احساس ہوتا ہے کہ اس انسان کی ہمراہی میں ہمارے مستقبل کا سفر طے ہوگا۔ اور یہی انسان ان وعدوں کو پورا کرے گا جو ہم نے آزادی کے نام پر اپنے مقدر سے کیے تھے۔ تنقید سے ایک توقع یہ بھی کی جا سکتی ہے کہ وہ ان دو مختلف کہانیوں اور ان دو مختلف وارداتوں کو باہم مربوط کرنے کے لیے طریق کار اور اندازِ فکر تلاش کرے جنھیں سمندر پار کے ملکوں میں اہلِ پاکستان اور ملک کے اندر ادیب اور شاعر اپنے طور پر بیان کرتے ہیں۔ محنت اور لگن کی خوبیوں پر مقاصد کی تعمیر مستقبل کی ضمانت دے سکتی ہے۔

(11)

انسان کی جس کیفیت اور عہدِ حاضر کے جس مقام کا ذکر کیا گیا ہے ان سے تنقید کی صورت بدل گئی ہے اور اس کے ساتھ وابستہ توقعات ظاہر ہوئی ہیں۔ تنقید موجودہ دور میں ان مضامین کو متروک قرار دے چکی ہے جو کلاس روم کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ یا جن کے حوالے سے ادب کی معلومات میسر آتی ہیں۔ ان موضوعات اور معلومات کے ساتھ تنقید کی اوائل عمری وابستہ ہے۔ ادیب اور شاعر اس تنقید سے کوئی رہنمائی حاصل نہیں کر سکتے۔ اگر ایسی تنقید کو تخلیقی عمل کے ساتھ منسلک کیا جائے تو ادب کی نشو و نما رک سکتی ہے۔ ادب تقلید کا شکار ہو سکتا ہے اور ادب کی زبان کسی بدلے ہوئے اندازِ بیان کی تلاش بھی نہیں کر سکتی۔ ان حالات میں تنقید ہمارے مقاصد کا فکری وسیلہ

ہے۔ اسے کسی ایسے نظام فکر کے سپرد نہیں کیا جا سکتا جو تاریخی اعتبار سے زوال آمادہ ہو۔

(12)

تنقید کا دائرہ عمل خیالات اور افکار ہیں اور وہ فکری آب و ہوا ہے جو کسی فرد اور عہد کی ذہنی سرشت کو مرتب کرتی ہے۔ اس لیے تنقید کی سرحدوں کو محدود نہیں کیا جا سکتا اور نہ تنقید کو صرف ادب اور شاعری ہی کے ساتھ منسوب کیا جا سکتا ہے۔ تنقید کا کام افکار کی تلاش کا ہے اور تلاش کے عمل کے دوران فکر کی دریافت کا ہے۔ تلاش اور دریافت کا عمل ایجاد کا سبب بنتا ہے۔ اس اعتبار سے تنقید کا سارا کام ذہن کی سرحدوں کو وسیع تر کرنے کا ہے۔ ایسی عمل آوری جملہ علوم کا احاطہ بھی کرتی ہے۔ ادب اور تنقید مل کر علوم کو ادب کی سرحدوں میں شامل کر سکتے ہیں۔ تنقید ادب کے حدود اربعہ کو علوم کی شرکت سے مزید وسیع کر سکتی ہے اور اس طرح ذہن کو متحرک، فعال اور تخیل آفریں بنا سکتی ہے۔ ایسی توقعات میں تنقید کی بالغ نظری کی نشانیاں ہیں اور کوئی بھی ادبی کلچر تنقید کی بالغ نظری کے بغیر اپنے پختہ کار ہونے کی نشاندہی نہیں کر سکتا۔ تنقید کو الفاظ کی گرامر کا قصہ بنانا عہد حاضر کی توقعات کو غلط سمجھنے کے مترادف ہے اور ایک ایسے معاشرے میں جہاں قاری کی ذہنی قامت مشکوک ہو، اسے لفظوں کی گرامر میں الجھانے سے صرف منفی نتائج ہی حاصل ہو سکتے ہیں۔

(13)

موجودہ زمانے میں تنقید کو بڑے اور عظیم مقاصد کے لیے آزمایا جا سکتا ہے اور ان مقاصد کی مدد سے ادب کی آبیاری کا مناسب انتظام بھی کیا جا سکتا ہے۔ تنقید کی کارفرمائی کے ذریعے ذہن اور لفظ کا رابطہ پیدا ہوتا ہے۔ اور ادب کی بجائے افکار رونما ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے تنقید انسانی ذہن کو سوچنا سکھاتی ہے۔ اسے غور و فکر کا انداز بتاتی ہے اور افکار کے ظہور اور مشاہدے کو انسانی مسرت کا سرچشمہ بنا سکتی ہے۔ ادب کی بصیرت کسی اور نوعیت کی ہے۔ تنقید کی بصیرت ذہن کی بصیرت ہے۔ تنقید، فلسفے اور ادب کے درمیان ایک مختلف دنیا کی نشاندہی کرتی ہے جہاں افکار پیدا ہوتے ہیں اور اپنے عہد اور زمانے میں نئے موسموں کے آنے کی خبر دیتے ہیں۔ تنقید کے ساتھ نئے موسموں کی توقع بھی وابستہ ہے۔

○

(ماہنامہ آئندہ: مدیر: محمود واجد، جلد: 2، شمارہ 6، (جون، جولائی 1997)، ناشر: بی 11/140، ایف بی ایریا، کراچی، پاکستان)

قرأت، تنقید اور کوڈز

ساختیاتی مفکرین کا خیال تھا کہ زبان خصوصاً ادبی زبان اتنی سادہ اور معصوم صفت نہیں ہوتی کہ اس کی ایک ہی جہت ہو اور اُس کا ایک ہی مفہوم ہو۔ ہوسکتا ہے کہ لکھتے وقت مصنف کا ارادہ ایک ہی معنی اور مطلب کو اپنے قارئین تک پہنچانا ہو لیکن جب کوئی ادب پارہ قاری تک پہنچتا ہے اور وہ اُسے تنقیدی نگاہ سے پڑھنا چاہتا ہے تو اُس میں بہت سے ایسے پہلو نظر آتے ہیں جن سے وہ مختلف معنی اخذ کرسکتا ہے، خصوصاً اس لیے عموی طور پر مصنف اور قاری میں کوئی روایتی ابلاغ کا رشتہ نہیں ہوتا بلکہ قاری ایک ایسا ادب پارہ پڑھتا ہے جس میں مصنف بالکل غیر حاضر ہوتا ہے۔ مصنف کی اہمیت ہے یا نہیں، وہ الگ مسئلہ ہے اُس میں شاید دونوں باتیں درست ہیں یعنی یہ کہ قاری اور نقاد کے عمل میں یہ اصول نہیں شامل ہونا چاہیے کہ مصنف کا عندیہ کیا تھا اور شاید ایسا ہوتا بھی نہیں کیوں کہ دنیا میں الہامی کتابوں سے لے کر بہت سی کتابیں ایسی ہیں جن کی ایک تفسیر یا تشریح کبھی نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ ہم اپنے اسلاف کے کلام کو اور اُن کے ادب پاروں کو صدیوں بعد تک بھی نئے نئے معنی دیتے رہتے ہیں۔ یہ اصول کہ ''قانون سازوں کا مقصد کیا تھا؟'' عدالت کے لیے ایک رہنما اصول ہوسکتا ہے کیوں کہ اُس میں قانون سے خصوصاً لکھے ہوئے قانون سے انحراف کی گنجائش نہیں ہوتی اور قانون ہی مرکز ہوتا ہے، ایک ایسا نظریہ جو ایئم کی مرکزیت کے مطابق ہمیشہ رہا، لیکن ادب میں اس کی گنجائش نہیں اور یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ فن پاروں میں جن میں براک Baroque آرٹ سے لے کر تجریدی آرٹ تک شامل ہیں اور کسی حد تک ویژول visual آرٹ کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے، معنی کی تکثیریت plurality کا نظریہ ہمیشہ رہا چاہے وہ ایک 'آئیڈیل' ہی کیوں نہ رہا ہو۔

ادب پارے اور قاری یا نقاد کی قرأت کے رشتے اور معنی کی تکثیریت کے نظریہ کے مطابق

رولاں بارتھ نے کچھ کوڈز یا ضابطے وضع کیے ہیں جن کی بنیاد پر ادب پارے کو پڑھا اور پرکھا جا سکتا ہے، لیکن یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ کوڈز یا ضابطے کوئی بے لچک (rigid) اُصول نہیں ہیں جن کی پیروی لازم ہے بلکہ یہ صرف ایک طرح کی ''ایجنسی'' کا کام کرتے ہیں جن کے ذریعے کسی فن پارے میں ساخت اور معنی کا تعین ممکن ہوتا ہے۔

رولاں بارتھ نے اپنی کتاب S/Z میں جو فرانسیسی افسانہ نگار بالزک Balzac کی کہانی سراسین Sarrasine پر تنقید ہے[1]، ان کوڈز کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ٹرنس ہاک کے مطابق ان کوڈز کے ذریعے یہ بتانا مقصود ہے کہ کسی ادب پارے میں نشانات کا نظام کس طرح متن پر چھایا رہتا ہے۔[2] S/Z میں بارتھ نے ایسا تجزیاتی انداز اپنایا ہے جو عنوان سے لے کر الفاظ اور جملوں تک تکثیریت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ یہاں تک کہ حقیقت نگاری یا فطرت نگاری کے اسلوب میں لکھے گئے بیانیہ پر بھی بڑی حد تک اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ یہی تجزیاتی انداز ساختیاتی اور پس ساختیاتی طریقۂ تنقید کی بنیاد ہے جس میں فن پارے کی قدر متعین کرنے یا مطلق فیصلہ صادر کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔

متن کے دال کا تجزیہ کرنے کے لیے جو درحقیقت پورے متن کا تجزیہ کرنے کے مترادف ہے، رولاں بارتھ نے S/Z میں پانچ کوڈز کی نشاندہی کی ہے۔

تشریحی کوڈ (Hermencutic Code)

Hermencutics وہ علم یا فنِ تشریح جو الہامی کتابوں کی تفسیر و تعبیر کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں لفظوں، جملوں اور لفظوں، جملوں کے مرکبات سے معنی نکالے جاتے ہیں۔ بارتھ نے بالزاک کی کہانی کے عنوان سے سراسین Sarassine ہی سے اپنے تجزیاتی مطالعے کا آغاز کیا:

> ''سراسین- اس عنوان کو پڑھ کر ایک سوال اٹھتا ہے۔ سراسین کیا ہے؟
> گرامر کے لحاظ سے اسم ہے؟ کیا یہ نام ہے، کوئی چیز ہے؟ کوئی آدمی
> ہے؟ عورت ہے؟ ان سوالوں کا جواب اُس وقت تک نہیں معلوم ہوگا
> جب تک کہ ہم کہانی میں مجسمہ ساز سراسین کی سوانح حیات تک نہیں پہنچ

1۔ S/Z رولاں بارتھ، ترجمہ رچرڈ ملر، بلیکویل پبلشرز آکسفورڈ 1993

2۔ Structure and Semiotics... Terence Hawke, p 119

جاتے.......... سراسین کے لفظ میں ایک معنی اور نکلتے ہیں اس کی نسوانیت جسے فرانسیسی زبان بولنے والے فوراً سمجھ لیں گے کیوں کہ اس کی زبان میں کسی اسم کے آخر میں " E " آنا نسوانی صفت ظاہر کرتا ہے............ [1]

مثال کے طور پر جوگندر پال کی ایک کہانی کا عنوان ''کھودو بابا کا مقبرہ'' ہے۔ کون کھودو بابا؟ کوئی بزرگ، کفن چور، تخریب کار؟ یہ صفت ہے یا اسم؟ کیا اُن کا مقبرہ بنایا گیا یا ان کا مقبرہ کس مقام پر موجود ہے؟ بابا؟ انھیں بابا کیوں کہا گیا؟ کیا وہ مذہبی پیشوا تھے؟ وہ کیا کھودتے تھے؟ وغیرہ اور کہانی شروع کرنے کے بعد کھودو بابا کے صوفی یا مجذوب ہونے کا پتہ چلتا ہے اور ان کا ریشنل رویہ ان کو ایک مجذوب نہیں بلکہ انسانی مساوات اور محبت کا ایک پرچارک بنا کر پیش کرتا ہے۔ جورج آرول کی کہانی "Animal Farm" میں جس کا ترجمہ ناصر حسین جعفری نے ''جانورستان'' کیا ہے۔ عنوان جانوروں ہی کو ظاہر کرتا ہے جس کی کہانی بیان کی گئی ہے مگر کہانی آگے چل کر اس کے مجازی (Allegorical) تخصص کا پتہ چلتا ہے اور آگے چل کر برین واشڈ (Brain Washed) آدمیوں کو ایسے جانور کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے جو غیر اشترا کی نظام کے تحت اپنی عقل کی آزادی کا استعمال کرتے ہیں۔ کہانی کا ایک ایسا طریقہ جو ایسپ کی حکایتوں جیسا پُرانا طریقہ ہے مگر جس کے لفظوں اور جملوں کا اطلاق سابق سویٹ نظام پر ہوتا تھا۔

دال کا کوڈ یا بنیادی ڈیزائن کا کوڈ (Code of Semes or Signifiers) اس کوڈ کے ذریعہ اُن الفاظ کی نشاندہی کی جاتی ہے جو دال (Signifier) کا کام انجام دیتے ہیں اور جن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ متن کا بنیادی ڈیزائن کیا ہے اور اُس کو کس ڈیزائن سے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں تجسیم بھی شامل ہوتی ہے، استعارے اور سمبل بھی، کنایہ اور اشارہ بھی۔ مشرف عالم ذوقی کی کہانی ''ڈراؤنا خواب'' میں خود ڈراؤنا خواب، یہ سب......؟ قبائلی تاندو کر رہے ہیں، سرخی مائل، دھواں...... دھواں۔ جوش بھائی، سچ کہنا، تم بدل گئے ہو کیا؟ تھالی، جگ کی تھالی، غرض کہ بہت سے الفاظ اور جملے کہانی کی ساخت کا پتہ دیتے ہیں اور ان کا تجزیہ کرنے سے ان کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسے ہم کہانی کے موضوعات themes یا موضوعی ساخت (The thematic structure) بھی کہہ سکتے ہیں۔

---

[1] Sarassine S/Zp. 17 ایضاً

علامتی کوڈ (The symbolic code)

بارتھ کے یہاں اُن معنی میں سمبل مراد نہیں جن معنی میں ہم اسے امیج یا تمثال کی سب سے اونچی سطح پر رکھ کر اسے خود مکتفی بنا دیتے ہیں بلکہ وہ تمام حوالے اور تشکیلات اور مرکبات (configuration and groupings) مراد ہے جن کے ذریعے متن اپنے کو واضح کرتا جاتا ہے۔ متن کے ساختیاتی تشکیل اور اس کے معنیاتی نظام تک پہنچتے پہنچتے بہت سے اشارے اور کنائے ایسے ملتے ہیں جن سے باہمی افتراق اور تضاد بھی ظاہر ہوتا ہے۔ سالنامہ صریر 1996 میں ڈاکٹر مظفر الدین فاروقی کی کہانی میں کئی مثالیں ایسی ہیں جن پر اس کوڈ کا اطلاق ہوتا ہے۔ عنوان ہی میں اشارہ مل جاتا ہے۔ ماریہ، سیتا، دروپدی محض کردار ہیں مگر ان سے مراد وہ مفروضہ و محاورہ ہے جس میں ایک عورت کے بغیر باپ کے بچہ پیدا ہوتا ہے جو ایک ضد یا anti-thesis کے طور پر جانا جاتا ہے اور اُس کا جواز اسطورہ، مذہب اور عقیدہ بن جاتے ہیں۔ سیتا وفاداری اور پوترتا کی مثال شک کی شکار ہوتی ہے اور پوترتا اور پاکیزگی، شوہر سے وفاداری کا سادا دعویٰ ضدِ دعویٰ کو جنم دیتا ہے اور دروپدی کئی بھائیوں کی بیوی ہوتی ہے۔ غیر معمولی کنایہ جو کہانی کے آخر میں سمبل کو واضح کرتا ہے۔

> ''مگر والمیکی! سورت کے سڑکوں پر میرے منہ بولے بھائی نے مجھے سیتا
> بنا دیا اور اس کے منہ بولے بھائی نے پہلے اسے سیتا بنا دیا اور دوسرے
> چار بھائیوں نے مل کر اسے پھر دروپدی بنا دیا۔''

سالنامہ صریر ہی میں امراؤ طارق کی کہانی ''آخری اسٹیشن'' میں اسٹیشن، سڑک، مسافر، گاڑی، پلیٹ فارم، مال گاڑی، بے چھت مال گاڑی اور ابابیل کہانی کی structuring کے عمل میں شریک ہیں۔ چلتے ہوئے انجن کا جدا ہو جانا رفتار اور رکاوٹ کے فرق کو ظاہر کرتا ہے۔ جاگنے اور سونے کا عمل، ظاہرہ پُرامن بوگیوں پر ڈاکوؤں کے حملے کا خدشہ، ظاہرہ پناہ گاہ کی جانب سفر کا بے پناہی پر اختتام۔ کہانی کے شروع میں:

> ''ریلوے عملے کا کوئی آدمی دور دور تک نظر نہ آتا تھا............ اسٹیشن سے
> باہر سڑک ویران تھی...... درختوں پر کوئی پرندہ نہ تھا۔ فضا میں کوئی ابابیل
> نہ تھی۔''

اور کہانی کے آخر میں یاسیت، وشواس گھات، حیرت اور بے یقینی کی علامتی تشکیل:

''صبح سویرے ان سب کی آنکھ کھلی تو مسافروں سے بھری چاروں بند دروازوں اور بے کھڑکی والی بوگیاں اور انجن ان کے بے چھت مال گاڑی کو مسافروں سمیت بے یار و مددگار چھوڑ کر جا چکے تھے..... ان بے چھت مال گاڑی کے ڈبوں میں بھرے مرد، عورتیں، بوڑھے اور بچے حیرت سے ایک دوسرے کا منہ تک رہے تھے اور چاروں طرف دور دور تک کوئی چوپایہ حتیٰ کہ کوئی پرندہ تک نظر نہ آتا تھا۔

فضا میں کوئی ابابیل بھی نہ تھی۔''

غور کیا جائے تو سمبالک کوڈ میں اور سگنیفائرز یا دال میں بہت کم فرق نظر آتا ہے۔ سگنیفائرز خود ایسے نشانات یا علامتیں مہیا کرتا ہے جس کے ذریعے ہم مختلف ساختیاتی تشاکیل کو جان سکتے ہیں اور معنیاتی نظام تک پہنچ سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا درست ہوگا کہ علامتی کوڈ آف سیمس (code of semes) یا دال (signifiers) کا بنیادی ڈیزائن کا کوڈ (supplementary) ہیں جو بیانیہ کی ساخت اور معنی کی تہوں کو کھولنے میں قاری کی مدد کرتے ہیں۔

Proairesis چیمبرز، آکسفورڈ اور ویبسٹر لغات میں انگریزی لفظ یا غیر انگریزی لفظ کے طور پر راقم الحروف کو نہیں ملا لیکن ٹیرنس ہاک کے مطابق یہ یونانی لفظ ہے اور اس کے معنی ہوتے ہیں۔ ''کسی فعل یا عمل کے سیاق کو عقلی طور سے متعین کرنے کی صلاحیت۔''[1] اگر غور کیا جائے تو یہ صلاحیت ہمارے دماغ کی صلاحیت اور ہمارے تجربہ پر منحصر ہوتی ہے، ہم یہ سب غیر ارادی طور پر کرتے ہیں لیکن بارتھ نے اسے ایک کوڈ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ساختیاتی فکر کے مطابق متن کے الفاظ کے فرداً فرداً کوئی معنی نہیں ہوتے۔ معنی اس وقت برآمد ہوتے ہیں جب ان کا رشتہ دوسرے الفاظ اور جملوں سے بنتا ہے اور واردات کی شکل اختیار کرتا ہے پھر ایک واردات دوسری واردات سے رشتوں کے ذریعے منسلک ہوتی ہے۔ مثلاً اگر ہم 'قتل' کہیں گے تو بذاتِ خود اس کے کوئی معنی نہ ہوں گے بلکہ وہ واقعات اور الفاظ ایک سلسلے کا حصہ بن کر معنی پیدا کرے گا۔ ٹیرنس ہاک کے مطابق یہ کوڈ عقلی ہونے کے بجائے تجرباتی زیادہ ہوتا ہے۔[2] لیکن راقم الحروف کا خیال ہے کہ یہ رشتہ عقلی ہے کیوں کہ اُن لوگوں میں جن میں ذہنی نقص ہوتا

1- IBID p. 117   2- IBID p. 118

ہے یا جن کی عقل پوری طرح بلوغ کو نہیں پہنچی ہوتی وہ واردات اور نتیجہ میں یا الفاظ اور نتیجہ میں رشتہ قائم نہیں کر سکتے۔ تجریدی اور سمبالک بیانیہ میں یہ مشکل بہت سے عاقل اور بالغ لوگوں کو بھی پیش آتی ہے۔

ثقافتی یا حوالہ جاتی کوڈ (Cultural or Reference Code)

یوں تو ہم نشانیات (semiotics) کے اصول کے مطابق یہ کہہ سکتے ہیں کہ تمام کوڈ جن کا بیان اوپر کیا گیا ہے ثقافتی اور حوالہ جاتی ہوتے ہیں اور بارتھ نے بھی اس بات کو تسلیم کیا ہے لیکن راقم الحروف کا خیال ہے کہ اس کوڈ کو الگ کرنے میں ہمیں اس ساختیاتی کے اصول کی اہمیت معلوم ہوتی ہے کہ ہم متن کی قرأت کے وقت بہت سی ایسی باتوں کو جو ہماری ثقافت کا حصہ ہیں بڑی آسانی سے سمجھ لیتے ہیں چاہے وہ دال کے مدلول کے طور پر ہوں یا علامتوں کے معنی کے طور پر۔ بیانیہ میں بہت سی باتیں ہوتی ہیں جو اس کلچر کے لوگ جس میں بیانیہ تخلیق ہوا ہے آسانی سے سمجھ لیتے ہیں اس لیے کہ اسے سبھی جانتے ہیں مثلاً اگر کسی کہانی میں یہ واقعہ ملے:

> ''اس نے اپنی چادر سے سر کو ڈھانپا، پلو کو اپنی کمر میں باندھا، مٹی کے گھاگر کو اپنے سر پر رکھا اور خراماں خراماں کنویں کی طرف چلی جہاں اسے کنویں کے پانی سے اور محبوب کے لمس سے اپنی پیاس بجھانی تھی۔''

عورت کے تمام افعال کو پڑھ کر اور نتیجہ اخذ کر کے قاری جلدی سے گزر جائے گا اگر وہ اس ثقافتی مظہر سے واقف ہے جو اوپر بیان کیا گیا ہے مگر دوسری ثقافت کے لوگوں کو اسے سمجھنے میں دقت ہوگی لہٰذا ثقافتی کوڈ کا استعمال اس ثقافت کے لوگ جس میں بیانیہ تخلیق کیا گیا ہے غیر شعوری اور غیر ارادی طور پر کرتے ہیں مگر دوسری ثقافت کے لوگ اس کو سمجھنے کے لیے کوشش کرتے ہیں اور متن کو سمجھنے اور اُسے بامعنی بنانے کے لیے یہ کوڈ ضروری ہے۔

مندرجہ بالا کوڈز کے ذریعے ان افعال کو تھیوری کی شکل میں پیش کر کے بارتھ نے ہمیں اس نظامِ قرأت سے آشنا کیا جو ہم غیر ارادی طور پر اپناتے ہیں۔ ساختیاتی فکر میں کسی متن میں انفرادی نقطۂ نظر یا معنی کی وحدت یا ادراک کے لیے کوئی جگہ نہیں بلکہ ہر جگہ تکثیریت کا تصور کارفرما ہوتا ہے۔ کسی بھی متن کے تجزیاتی مطالعے میں اگر اس اصول کو مدنظر رکھا جائے اور ان کوڈز یا ضابطوں کو دھیان میں رکھا جائے تو ہر قدم پر قاری کے دماغ میں سوالات ابھریں گے

کون؟ کیوں؟ کیسے؟ پھر؟ اور ان ہی سوالات کے جوابات ہمیں ڈھیرے ڈھیرے ان سوالات کی جانب بھی لے جاتے ہیں۔ کیا اس کا یہی مطلب ہے؟ کیا اس دال سے یہ مدلول نہیں بن سکتا؟ کیا اس جملے یا لفظ کو اس اور اس معنی میں استعمال نہیں کیا جا سکتا؟ کیا ''قتل'' کا سبب یہی تھا؟ کیا واقعی قتل کا ارادہ تھا؟ وغیرہ۔ گویا کسی بھی متن کو اس کے مصنف کے عندیہ سے الگ کر کے دیکھیں تو ہمیں کثیر المعنویت تک پہنچنے میں آسانی ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ مقصدی تحریر (readerly text) بھی ہمیں غیر مقصدی تحریر (writerly text) نظر آنے لگے گی اور یہی وجہ ہے کہ سائنسی، تاریخی، اساطیری اور الہامی تحریروں میں ہمیں وحدت معنی کا نظریہ اکثر ختم ہوتا نظر آئے گا اور اس کی مثالیں تاریخ کی مختلف ورژن، سائنس کی مختلف تھیوری اور الہامی کتابوں کے مختلف تفاسیر میں نظر آتی ہے۔ بارتھ کے کوڈز کو ذہن میں رکھنے سے ہمیشہ four coordinates کے ذریعہ space time continuum کی مفروضہ حقیقت کے بجائے سگنیفائرز اور مدلول کی نسبت (relativity) اور معنوی تکثیریت (plurality) نظر آئے گی۔

O

(ماہنامہ 'صریر' کراچی، اگست 1996، مدیر: فہیم اعظمی)

تنقید کے ڈھکوسلے

احساس کمتری کی ماری تیسری دنیا کی ایک مشترک خصوصیت یہ ہے کہ وہ مغربی اقوام کا ردی حاصل کر کے خوش ہوتی ہے۔ نقد یا ادھار ہتھیار خرید کر میدان جنگ میں کود پڑتی ہے اور پرانے کپڑے یا اترن پہن کر احساس افتخار سے مسرور ہوتی ہے۔ یہ کام وہ صرف مادی سطح پر ہی نہیں کرتی بلکہ فکر و خیال اور ادب وفن کی سطح پر بھی یہی طرز عمل اختیار کرتی ہے۔ اردو ادب میں ویسے تو یہ کام گزشتہ ڈیڑھ سو سال سے ہو رہا ہے۔ لیکن پچھلے چند سالوں سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے ذہن نے اپنی پسپائی قبول کر کے پوری طرح ہتھیار ڈال دیے ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالی نے: حالی آؤ پیروی مغربی کریں، کی جب ہمیں تلقین کی اور خود بھی اس پر عمل پیرا ہوئے تو اس وقت ہم مغرب کے خیالات کو اپنی تہذیب اور اپنی فکر کے حوالے سے دیکھتے اور جذب کرنے کی کوشش کرتے تھے اور اپنے ذہنی وفکری رشتے اسی تعلق سے جوڑتے تھے، لیکن آج یہ عمل صرف اندھی پیروی کی صورت اختیار کر گیا ہے بالخصوص تنقید، فکر اور کلچر کی سطح پر ادبی رسالے دیکھیے تو ان میں آپ کو مغرب کے ادیبوں اور دانشوروں کے بارے میں الم غلم سب کچھ ملے گا۔ ادھ کچرے خیالات، انگریزی زبان میں لکھی ہوئی عبارتوں کے طویل اقتباسات یا ایک اردو جملے میں کئی کئی ایسے انگریزی الفاظ کا بے وجہ استعمال، جن کے لیے الفاظ پہلے سے موجود ہیں یا آسانی سے وضع کیے جا سکتے ہیں۔ ان مضامین اور عبارتوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ لکھنے والا ذہنی ہیضے کی مہلک بیماری میں مبتلا ہے اور ذہنی قے سے اس نے صفحہ قرطاس کو گندا اور بدبودار کر دیا ہے۔ ان خیالات کا ہماری تہذیب اور ہماری اقدار سے کیا رشتہ؟ یہ باتیں ہمارے لیے کیا معنی رکھتی ہیں اور ہم ان سے کیا اور کیسے سیکھ سکتے ہیں؟ اس کا اظہار عام طور پر کسی تحریر میں نہیں ملتا۔ ہر شخص بالتخصیص مغرب کے ہر درجے کے ادیبوں اور دانشوروں کے

نام اپنی تحریروں میں ڈال کر اپنے علم کا علم بلند کرتا ہے۔ اللہ بخشے عسکری مرحوم نے بھی اسی قسم کا کام کیا تھا لیکن انھوں نے یہ کام شعور کی سطح پر سوچ سمجھ کر اور پڑھ کر کیا تھا اور اپنے ادب و تہذیب کے حوالے سے اسے ایک نئی زندگی دینے کی کوشش کی تھی۔ ان کی سوچ اور انداز فکر کی جڑیں اپنی تہذیب میں گہری اور پیوست تھیں۔ اس وقت صورت حال یہ ہے کہ ہمارے آج کے لکھنے والوں تک مغرب کے یہ خیالات، تحریکیں اور نظریات اس وقت پہنچتے ہیں جب یہ خود مغرب میں مسترد ہو چکے ہیں۔ دس بارہ سال پہلے ''اسلوبیات'' کا غلغلہ بلند ہوا تھا لیکن وہ کوئلہ بھری تو مڑی کی طرح پھسپھسا کر رہ گیا تھا۔ چند سال پہلے ''ساختیات'' کا زور شور ہوا۔ نقاد لوگ قلم کان میں لگائے اس کے پیچھے دوڑ پڑے لیکن اس عرصے سے معلوم ہوا کہ اس نظریے کی عمر تو پوری ہو چکی ہے اور آج کل ''پس ساختیات'' کا زور زورہ ہے۔ نقادان ادب اس کی طرف لپکے لیکن جلد یہ بات سامنے آئی کہ یہ نظریہ بھی اب دم توڑ چکا ہے اور اب ردتعمیر جسے ڈی کنسٹرکشن کہا جاتا ہے کا عروج ہے۔ یہ دیکھ کر ادبی رسالوں کے مدیرانِ کرام اور ان میں لکھنے والے نقاد اس طرف دوڑ پڑے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ خبر ان تک نہیں پہنچی کہ 'ردتعمیر' کا زور ٹوٹے ہوئے بھی کئی سال کا عرصہ گزر چکا ہے۔ یہ سب نظریات جامعات امریکہ کے شعبہ ادبی تنقید کے پیشہ ور پروفیسروں کا کاروبار تدریس کی پیشہ ورانہ ضرورت ہے۔ یہ نظریات امریکہ کے سرمایہ دارانہ نظام پر قائم معاشرے میں، نئے فیشن کی طرحِ مال کی مانگ بڑھاتے ہیں۔ مختلف یونیورسٹیاں نظریہ پسند پروفیسر کی خدمات حاصل کرنے کے لیے بڑی بڑی تنخواہیں پیش کرتی ہیں، طلبہ ان یونیورسٹیوں میں داخلے کے لیے دوڑ پڑتے ہیں جہاں نظریہ ساز پروفیسر کاروبار تدریس انجام دے رہا ہے۔ عام طور پر ان پروفیسروں کو جامعات کم سے کم ڈیڑھ لاکھ ڈالر تنخواہ دیتی ہے۔ پھر بھی یہ تنخواہ امریکہ کے کامیاب تاجروں، ڈاکٹروں اور وکیلوں کے مقابلے میں بہت کم ہوتی ہے، لیکن یورپ کی یونیورسٹیوں کے پروفیسروں کے مقابلے میں یقیناً چار پانچ گنا زیادہ ہوتی ہے۔ امریکہ کے ایک ایسے ہی نظریہ ساز پروفیسر جناب جے بلس ملر ہیں، جنھوں نے حال ہی میں ''ماڈرن لینگویج ایسوسی ایشن'' کے اجلاس میں خطبہ صدارت پیش کرتے ہوئے افتخار کے ساتھ فرمایا کہ ''کسی نظریے کا مخرج و منبع خواہ یورپ ہی کیوں نہ ہو، ہم اسے وہاں سے لیتے ہیں اور ایک نئی صورت دے کر ساری دنیا کو برآمد کر دیتے ہیں'' اس جملے کا لہجہ دیکھیے۔ یہ خالص تاجرانہ ذہن کا ترجمان ہے۔ امریکہ میں ہر چیز مالِ تجارت ہے اور جو چیز مالِ تجارت

نہیں ہے وہ ردی ہے، بے وقعت ہے، کوڑا ہے۔

قارئین کے لیے یہ بات شاید دلچسپی کا باعث ہو کہ خود امریکی جامعات میں تدریس کا یہ رجحان بذات خود بہت پرانا نہیں ہے۔ 1970 کی دہائی میں یہ تبدیلی اس وقت آئی جب امریکہ میں ادبی تنقید نے برطانوی روایت کو ترک کر دیا اور فرانسیسی ادبی فیشن کی روایت کو اختیار کر لیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اسی کے ساتھ وہاں ادبی مطالعات کی نوعیت بھی بدل گئی ہے۔ اب تک جہاں عملی تنقید کا راج تھا وہاں نظریات (تھیوری) کی تنقید نے لے لی... لیکن اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ جب شعبہ انگریزی ادب میں جہاں پہلے لسانیات، ادبی تاریخ اور متنی مطالعوں کی تدریس ہوتی تھی، وہاں 'ادبی تنقید' کی تدریس ہونے لگی اور ادبی تنقید امریکی جامعات میں خود شعبہ انگریزی میں ایک مرکزی شعبہ بن گئی۔ یہی وہ شعبہ ہے جہاں تنقید پڑھائی جاتی ہے، جہاں کاروبار تدریس کے لیے نظریات وضع کیے جاتے ہیں جو نئے تیار مال کی طرح کچھ دن چلتے ہیں، نظریہ ساز پروفیسر کی مانگ بڑھتی ہے، کھلاڑیوں اور فلم ایکٹروں کی طرح شہرت پھیلتی ہے اور کچھ دن بعد یہ نظریہ اپنی موت آپ مر جاتا ہے اور کوئی نیا نظریہ یا اس نظریے کا کوئی نیا رخ اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ یہ عمل بالکل اسی طرح ہوتا ہے جیسے کپڑوں کے نئے نئے فیشن یا کاروں کے ہر سال ماڈل بدلتے ہیں۔ اس ادبی تنقید کا نمایاں پہلو یہ ہے کہ یہ زندگی اور اس کے مسائل سے بے تعلق رہتی ہے اور جامعات سے باہر کی دنیا سے بھی اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ عام تعلیم یافتہ ادبی ذوق رکھنے والے انسان کے لیے بھی یہ بے معنی بے وقعت اور غیر دلچسپ گورکھ دھندا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عام قاری کی دلچسپی ادب سے کم ہوگئی ہے اور یہ رجحان مسلسل بڑھ اور پھیل رہا ہے۔ یہ تنقید عام طور پر بال کی کھال نکالنے اور دوسرے جدید علوم وفنون سے خیالات لے کر ان کو دلبیز تنقید پر رگڑنے اور گھسنے کا اسی طرح کام کرتی ہے جس طرح قسطنطنیہ کے عیسائی علما برسوں اس بات پر بحث کرتے رہے کہ حضرت عیسیٰ پر جو خوان، من وسلویٰ کی صورت میں اترا تھا اس میں روٹی خمیری تھی یا فطری تھی؟ تنقید کے ان سب تنقیدی نظریات میں آپ کو محسوس ہوگا کہ ضابطہ کار (میتھڈ) نے ادراک کی جگہ لے لی اور پروفیسر موصوف ضابطہ کار کے ذریعے اپنے ذاتی تاثرات کو آفاقی قوانین بنانے کی کوشش میں مبتلا ہے۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو اس بات کا سرا 1970 سے بھی پیچھے جاتا ہے۔ 1970 میں تو امریکی جامعات میں یہ تبدیلی آئی کہ خود ادبی تنقید نے مطالعہ ادب کی جگہ لے لی لیکن دراصل خود

انگلستان میں 'نئی تنقید' (نیو کریٹی سزم) جسے پہلا علمی و تدریسی دبستان کہا جا سکتا ہے، کی بنیاد بھی چالیس کی دہائی میں اسی قسم کے نظریے پر اٹھائی گئی تھی جو ہمیں رینے ویلک (Rene Wellek) اور آسٹن وارن (Austin Warren) کی کتاب 'ادب کا نظریہ' (تھیوری آف لٹریچر 1949) اور کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) اور ولیم ومزٹ (William Wimsatt) کی کتاب 'ادبی تنقید: ایک مختصر تاریخ' (لٹریری کریٹی سزم: اے شارٹ ہسٹری، 1957) میں ملتے ہیں۔ یہ دونوں کتابیں خاص طور پر ادب میں نظریے کی اہمیت اجاگر کرنے اور آگے بڑھانے کے لیے لکھی گئی تھیں۔ نورتھروپ فرائی نے جب 'اینا ٹومی آف کریٹی سزم' (1957) لکھی تو اس نے کہا کہ 'نئی تنقید' بھی حقیقت میں پوری طرح نظریہ پر مبنی نہیں ہے بلکہ یہ اپنی پسند اور اپنے مذاق کی ترجیحات کو دوسروں کے سر تھوپنے کا ایک خفیہ راستہ ہے اور اس نے تنقید کے لیے ساختیاتی نظریہ تجویز کیا جسے وہ صحیح معنی میں سائنٹفک نظریہ کہتا ہے۔ 1957 سے 1966 تک مختلف علوم و فنون کے تعلق سے ساختیات کا یہ نظریہ ادبی تنقید میں استعمال ہوتا رہا۔ 'نئی تنقید' اگر اسے تاریخی پس منظر میں دیکھا جائے تو وہ تاثراتی اور سوانحی انداز تنقید اور ادب کی یک رخی سماجی و تاریخی توجیہات بالخصوص مارکسی انداز نظر کے ردعمل کے طور پر پروان چڑھی تھی۔ نئی تنقید کا زور اس بات پر تھا کہ ادب کو ان جھمیلوں سے آزاد کرایا جائے اور اسے اخلاقیات و سیاسیات کی شاخ نہ بننے دیا جائے۔ نئی تنقید میں مطالعہ متن پر یقیناً زور دیا گیا تھا لیکن اس کا تعلق 'ردتعمیر' (ڈی کنسٹرکشن) یا تعمیر نو (ری کنسٹرکشن) کے تصورات سے نہیں تھا۔ نئی تنقید کے علمبردار اس بات کو بھی صحیح نہیں مانتے تھے کہ قاری بھی مطالعہ متن میں شریک مصنف بن جاتا ہے۔ ساختیات بھی متن پر زور دیتی ہے اور تاریخ کو جو انسانی تجربے کا خزانہ ہے، ادب کے لکھنے، پڑھنے اور مطالعہ کرنے کے عمل سے خارج کر دیتی ہے لیکن نئی تنقید اور ساختیات میں فرق یہ ہے کہ نئی تنقید کے علمبردار تاریخ کو مانتے تو ہیں لیکن اسے تنقید میں کوئی اہمیت نہیں دیتے اور ساری توجہ شاعری کے اجزائے ترکیبی کے مطالعے پر صرف کرتے ہیں جنہیں اب تک تنقید میں نظر انداز کیا جاتا رہا تھا۔ ساختیات کے علمبردار تاریخ کو عمل تنقید سے بالکل خارج کر دیتے ہیں اور دوسری طرف لسانیات کو مطالعہ 'متن کی کنجی سمجھتے ہیں۔ زبان ہی ان کے نزدیک ادب کا عطر ہے اور اس طرح نظریہ ساختیات ادب کے روایتی انداز فکر سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔

1966 تک ساختیات کا زور باقی تھا کہ اسی زمانے میں ساختیات کو امریکی جامعات

کے دانشوروں سے متعارف کرانے کے لیے جون ہوپکنز یونیورسٹی، بالٹی مور میں ایک کانفرنس منعقد ہوئی جس میں ژاک دریدا کو فرانس سے مدعو کیا گیا۔ ژاک دریدا نے یہاں مطالعہ متن کے سلسلے میں ردتعمیر (ڈی کنسٹرکشن) کا طریقہ کار پیش کیا۔ اپنے مقالے میں دریدا نے کلوڈ لیوی اسٹراس کے ساختیاتی بشریات کے تصور ساخت کی تنقید پیش کی جس پر خوب گرما گرم بحث ہوئی اور یہ کانفرنس جو ساختیات کو متعارف کرانے کے لیے منعقد کی گئی تھی ساختیات کی نماز جنازہ پڑھنے پر ختم ہوئی۔ دریدا نے اپنے مقالے کی مقبولیت کے بعد ساختیات پر کھل کر تنقید کی، نہ صرف اسے رد کیا بلکہ ان نقادوں کے ساختیاتی علم علامات کو بھی نشانہ بنایا جو 1960 سے 1970 کے درمیان مقبول رہا تھا۔ ان ساختیاتی نقادوں میں رولاں بارتھ، زوتین تو ڈوروف اور ژیرا ژینت شامل تھے۔

ساختیات اور ردتعمیر کے تنقیدی نظریات کے فرق کو واضح کرنے کے لیے مناسب ہوگا کہ اس بات کا بھی یہاں ذکر کر دیا جائے کہ 1950 تک اس تنقید میں جسے پروفیسر نقادوں نے تحریر کیا اور اس تنقید میں جسے غیر پروفیسر نقادوں نے لکھا، بہت کم فرق تھا، اس تنقید میں بحیثیت مجموعی علم، ادب، نظریہ سب کچھ شامل تھا مثلاً رابرٹ پین وارن، رچرڈ بلیک مور اور ایلن ٹیٹ نئی تنقید کے علمبردار تھے اور لیونیل ٹریلنگ، اروِنگ ہو، ایف ڈبلو ڈوپی تہذیبی نقاد تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جن کا ذہنی تناظر وسیع تھا اور جن کی تحریریں صرف ادبی تجزیوں تک محدود نہیں تھیں۔ ان کی تحریروں سے ادب سے دلچسپی رکھنے والے عام قاری بھی لطف اندوز ہوتے تھے۔ اس زمانے میں علمی تنقید جامعات سے باہر بھی لکھی جاتی تھی، مثلاً ممتاز نقادوں میں ٹی ایس ایلیٹ کسی یونیورسٹی سے وابستہ نہیں تھے لیکن بڑی اہمیت رکھتے تھے۔ اسی طرح تہذیبی نقادوں میں ٹریلنگ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ جامعاتی تنقید کا ایک منفی اثر یہ ہوا کہ 1970 سے جامعات سے باہر کلچر اور ادب سے دلچسپی اور احساس شرکت کم ہونے لگا اور آج صورت حال یہ ہے کہ اب جامعات کی علمی تنقید اور معاشرے کے کلچر کے درمیان کوئی واضح تعلق باقی نہیں رہا ہے۔ ادبی تنقید جامعات کی چار دیواری میں محصور ہے اور صرف ایک تدریسی عمل بن کر رہ گئی ہے۔ یہ اب خالصاً پیشہ ورانہ تنقید بن گئی ہے جسے ادب کے ذیل میں نہیں لایا جا سکتا۔ اب جامعات کے پروفیسر ادب کے ساتھ جو کچھ کرتے یا کر رہے ہیں وہی ادبی تنقید کا موضوع مطالعہ بن گیا ہے۔ بعض جامعات میں شاعروں اور فکشن نگاروں کو بھی تدریس کے مواقع فراہم کیے جاتے ہیں، لیکن

انہیں ادبی تنقید کے شعبے سے الگ دوسرے پروگراموں میں جگہ دی جاتی ہے جہاں وہ ایک مضمون پڑھاتے ہیں جسے "تخلیقی تحریروں" کے شعبے کا نام دیا جاتا ہے۔

اس تفصیل سے جو میں نے ان سطور میں درج کی ہے، یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اب ادبی تنقید تکمیل ذات کرنے والی ایک پیشین گوئی بن گئی ہے اور تنقیدی نظریہ (تھیوری) ایک قسم کا جادوئی تیر ہے جو اہم مسائل کو نشانہ بناتا ہے اور طلبہ و ہم پیشہ پروفیسر نقادوں کے لیے توجیہ و تاویل کی خدمات انجام دیتا ہے۔ اب ادبی تنقید میں آزادی ذہن کی بہت کم گنجائش رہ گئی ہے۔ ادبی تنقید سے احساسِ شخصیت اور احساسِ روح کے عناصر خارج ہوگئے ہیں۔ یہ بات کہ ہر زیر مطالعہ چیز دوسری چیز سے مختلف ہوتی ہے اب بے معنی ہوگئی ہے۔ یہ بات بھی اب بے معنی ہوگئی ہے کہ تنقید کا مقصد ادب کے بارے میں ایسی باتیں بتانا ہے کہ جو نہ صرف ماہرین ادب کے لیے نئی اور دلچسپ ہوں بلکہ ذوق ادب رکھنے والے دوسرے قارئین کے لیے بھی صحیح اور بامعنی ہوں۔ ساختیات اور ردتعمیر (ڈی کنسٹرکشن) کی بحثوں کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ تنقید تنگ پیشہ وری بن گئی ہے اور ادبی مطالعہ راستہ بھول گیا ہے۔

اس صورتِ حال میں میں ان نقادوں اور مدیران کرام جو ساختیات، پس ساختیات اور ردتعمیر کی تحریروں اور نظریوں کو سمجھے اور بغیر سمجھے، انگریزی اقتباسات اور الفاظ سے لبریز، گنجلک اور الجھی تحریروں کے ڈھیر لگا رہے ہیں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ان نظریوں سے نہ امریکی ادب کا بھلا ہوگا اور نہ اردو ادب کا بھلا ہوگا۔ ہمارے لیے تو یہ مباحث اور تحریریں کچھ بھی معنویت نہیں رکھتیں۔ اگر رکھتی ہیں تو براہِ کرم بتایا جائے کہ ہماری تہذیب اور ہمارے ادب کے لیے ان کے کیا معنی ہیں؟ یہ بات یاد رکھئے کہ جب تک قوت تخلیقی باقی ہے تنقید کا عمل باقی رہے گا اور جب تک تنقید زندہ ہے تخلیق کا عمل جاری رہے گا۔ باقی رہیں ساختیات، پس ساختیات اور ردتعمیر وغیرہ تو صاحبو! یہ امریکی پروفیسروں کے ڈھکوسلے ہیں جن کا تعلق ہمارے ادب اور ہماری تہذیب سے کم و بیش نہیں ہے۔

نقاد بطور دشمن

"وہ ایک کھوکھلے درخت میں تھا اور بستی والے آرے لیے آتے تھے۔"

کہانی عجیب موڑ پر آگئی ہے۔ یہ کرائسس کا لمحہ ہے۔ امید و بیم کے دوراہے پر ایک خیال وحشت اثر سے مغلوب، حیران کھڑے سوچ رہے ہیں کہ آنے والا لمحہ چشم تماشا کو کیا دکھائے گا؟ کیا ان آنکھوں کے دیکھنے کے لیے معجزہ سامنے آئے گا کہ درخت میں چھپنے والے کو ظاہر نہ ہونے دے گا، قتل کی نیت سے آنے والے بے نیل مرام لوٹ جائیں گے، یا پھر بستی والوں کے آرے، تنے کو چیر کر اس کا راز افشا کر دیں گے اور دیکھتے ہی دیکھتے ایک آدمی کو خون میں نہلا کر اس کی بوٹی بوٹی الگ کر دی جائے گی۔ اس خونی انجام کے خیال ہی سے جھرجھری آجاتی ہے۔ مگر یہ سب کچھ کہانی کی اپنی منطق سے بعید نہیں۔ ہم نہ تو کہانی کو اس ممکنہ انجام تک پہنچنے سے روک سکتے ہیں، نہ آمادہ فساد بستی والوں کو باور کرا سکتے ہیں کہ آرے واپس لے جائیں، ایک معصوم کا خون بہانے سے دریغ کریں۔ بستی والے بھی اپنے اختلاف کو پایہ تکمیل تک پہنچانا چاہتے ہیں... آرے ان کی دلیلیں اور چھپنے والا بھی اپنی داستان کو پورا کر رہا ہے۔

کھوکھلے درخت میں سمائے نہ سمانا، بنانے والے کے بجائے مخلوقات سے پناہ مانگنا اور پناہ نہ پانا، چھپنا اور اوجھل نہ ہو سکنا، آشکار ہو جانا اور آخر آرے چلانے والے کے ہاتھوں کی زد میں آکر میں لخت لخت ہو جانا... یہ اس چھپنے والے پر بستی کے لوگوں کی "عملی تنقید" ہے۔ اتنی مائل بہ تشدد اور ہٹ دھرم کہ اب اس بات سے بھی کوئی فرق نہیں پڑتا ہے کہ آرے چلانے والے ہاتھ پہچانے جاتے ہیں۔ وہ جس کی پگڑی کا سرا تنے کے باہر رہ گیا اور بستی والوں کو سراغ دے گیا کہ وہ کون ہے اور کہاں، اس کی کہانی کیا ہے؟ بستی والے بھی اپنے عمل سے پہچانے گئے کہ نقاد

ہیں۔ نقد ادب کا کام ہے، تنقیدی عمل کے واسطے آئے ہیں۔ ان کے خون آشام دندانِ آز کو نیا آذوقہ مل گیا۔ تنقید کے ارتقا میں ایک منزل طے ہوگئی۔ ادھر کچھ عرصے سے تنقید اور تخلیق کے باہمی تعلق پر جو بحث ہو رہی ہے، اس میں خاص طور پر افسانوی ادب کے حوالے سے خوب گرمی آئی ہے کہ افسانے پر ان دنوں نقادوں کی نظر کرم ہے تو یہ اس اجڑی پجڑی صنف کے حق میں نیک فال ہے اور اس بات کا شگون کہ اب تو اس کے پو بارے ہیں، کسی نقاد نے افسانے پر مضمون لکھ دیا تو سمجھو سر پر ہما بیٹھ گیا، تاج و تخت، خزانے اور سکے کی امید بندھ گئی، یعنی جلد ہی گھورے کے دن پھر جائیں گے۔ یہ ساری بحث جس نہج پر چل رہی ہے اس پر مجھے رہ رہ کر خالدہ حسین کے افسانے کا وہ انجام یاد آتا ہے جو میں نے اوپر درج کیا ہے۔ کہانی یہاں ٹھٹھک کر رک جاتی ہے مگر وہ کرائسس جو اس فقرے میں سمٹ آیا ہے، چین سے نہیں بیٹھنے دیتا، کتنے ہی سوال جوابوں کے منتظر ہیں۔ درخت آخر کب تک پناہ دے گا۔ ایک نہ ایک دن دشمنوں کو سراغ مل ہی جائے گا، پھر باہر نکلنے کا راستہ نہیں ملے گا اور نقاد کی تیغ تیز گردن پر تلی ہوگی۔ اردو افسانے پر اب کی بار افتاد نہیں، بپیمبری وقت پڑا ہے۔

شاید یہ وقت پڑنا ہی تھا۔ افسانے کی نمو کی منطق کی طرح ناگزیر تھا۔ خرابی کی یہ صورت افسانے کی تعمیر میں ہی مضمر تھی۔ افسانے اور زندگی کے درمیان ایک لک چھپ لک چھپ کھیل جاری ہے اور اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک کہ چور پکڑا نہ جائے۔ کوئی چھپے کوئی ڈھونڈے۔ یہ نہ ہو کہ یہاں چھپے اور وہاں پکڑے گئے، زندگی سے چھپنے والے، افسانے میں پکڑے جائیں اور وہ بھی کسی نقاد کے ہاتھوں، جو پھر آرے چلا کر ہی دم لے گا۔ اپنے آپ کو ایسے نقادوں سے بچانے کے لیے انتظار حسین نے 'اپنے کرداروں کے بارے میں' جو تحریر لکھی ہے (اختتامیہ، 'آخری آدمی') اس میں اعلان کیا ہے کہ ''میں اپنے آپ کو زندگی میں ظاہر کرنا چاہتا ہوں۔ افسانے میں نہیں۔'' انھوں نے اپنے واسطے اتنا تو تلاش کرلیا ہے مگر پگڑی کا سرا نہیں سمیٹ سکے۔ وہ خود ہی بتائے دیتے ہیں کہ کہاں چھپے ہیں اور کہاں سے پکڑے جاسکتے ہیں:

> ''پیغمبروں اور لکھنے والوں کا ایک معاملہ سدا سے مشترک چلا آتا ہے۔
> پیغمبروں کا اپنی امت سے اور لکھنے والوں کا اپنے قارئین سے رشتہ دوستی کا بھی ہوتا ہے اور دشمنی کا بھی۔ وہ ان کے درمیان رہنا بھی چاہتے ہیں اور ان کی دشمن نظروں سے بچنا بھی چاہتے ہیں۔ میرے قارئین میرے دشمن ہیں۔ میں

ان کی آنکھوں دانتوں پر چڑھنا نہیں چاہتا۔ سو جب افسانہ لکھنے بیٹھتا ہوں تو اپنی ذات کے شہر سے ہجرت کرنے کی سوچتا ہوں۔ افسانہ لکھنا میرے لیے اپنی ذات سے ہجرت کا عمل ہے۔ مگر ہجرت ہمیشہ سے جان جوکھوں کا کھیل چلا آتا ہے۔ حضرت زکریا درخت کے تنے میں جا کر چھپے تھے۔ مگر ان کی پگڑی کا سرا باہر نکلا رہ گیا۔ اس سے دشمنوں نے ان کا پتا پایا اور اپنے درخت اور اپنے پیغمبر دونوں کو دو نیم کر دیا۔ بہت لکھنے والوں نے اس طرح اپنی تحریر میں چھپنے کی کوشش کی ہے اور اپنے دشمن قارئین کے ہاتھوں پکڑے گئے۔"

گویا پیمبری وقت اب افسانہ نگاروں کی اپنی صورت حال سے مترشح ہو رہا ہے۔ بیان پیغمبروں کا سا اور ہاتھ میں معجزہ کوئی نہیں۔ ید بیضا تو بجھ گیا، دس احکام والی مٹی کی تختی رہ گئی۔ انتظار حسین کو تو اس کام کے لیے کسی دوسرے کی ضرورت نہیں، ورنہ چھوٹے موٹے افسانہ نگار اپنے معجزوں کے اعلان کے لیے نقاد ڈھونڈتے پھرتے ہیں اس کے بعد بھی کسی کو قائل کرنے کی ضرورت پڑے تو پیمبری وقت کی بہتیری نشانیاں معاصر نقادوں کے ان ذخیرے ہائے مضامین تازہ میں بکھری پڑی ہیں جو انھوں نے بصد کرّ و فر افسانے کے احوال پر رقم فرمائے ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں کا المیہ ہے، ہمیں بتایا جاتا ہے کہ انہیں نقاد میسر نہ آئے۔ اور یہ جو اس کمی کا مداوا کرنے کے لیے بعض نقادوں نے ادھر بھی توجہ دینی شروع کر دی ہے تو تمام افسانہ نگاروں کو دن رات اظہار تشکر کے لیے ماتھا ٹیکنا اور دوگانہ حمد و ثنا ادا کرنا چاہیے، مبادا کوئی پوچھ بیٹھے کہ اپنے رب کی کن کن نعمتوں کو جھٹلاؤ گے۔ ہم جھٹلانے والوں میں نہیں، تصدیق کرنے والوں میں شامل ہونا چاہتے ہیں۔ اس لیے کوئی چھوٹا موٹا، کانا کترا، آدھا پونا نقاد بھی افسانے کو مل جاتا ہے تو فی الفور سجدۂ شکر میں گر جاتے ہیں۔ اور تو اور، افسانہ نگاروں کے سرخیل جناب انتظار حسین، اقتدار میں افسانہ نگاروں کی پوری امت لیے، اسی عمل میں مصروف نظر آتے ہیں جب وہ شہزاد منظر صاحب کی کتاب کے فلیپ پر علی الاعلان شکر بجالاتے ہیں کہ فکشن کو آدھا پونا نقاد مل گیا لیکن ایسے سجدے کبھی کبھی بھٹکے ہوئے بھی ثابت ہوتے ہیں۔ خاص طور پر اس وقت جب ہم تنقیدی شعور جیسے مظہر کو نئی اختراع سمجھ لیں جب کہ وہ مدت مدید سے افسانے کے ساتھ چلتا آیا ہے۔ وقار عظیم نے "بوستان خیال" کی تقریظ میں غالب کے بعض جملے دہرائے ہیں۔ جناب مظفر علی سید نے اردو میں افسانوی ادب کی تنقید کے لیے زیادہ مستحکم بنیاد فراہم کرتے ہوئے

غالب کے اعلیٰ چند فقروں میں سے ایک کو نقطہ آغاز قرار دیا ہے۔ اس روایت کے واضح نقوش انھیں رجب علی بیگ سرور کے یہاں بھی نظر آتے ہیں اور انھوں نے حالی اور شبلی کی تحریروں میں ایسی باتوں کی نشان دہی کی ہے جو فکشن کی تنقید کے لیے بنیاد فراہم کرتی ہیں۔

جناب شہزاد منظر نے جن کے افسانے کی طرف متوجہ ہونے پر ہم انتظار حسین کی ممنونیت دیکھ چکے ہیں، اس بنیاد کے وجود ہی سے انکار کر دیا ہے اور انتظار حسین ہی کا فقرہ دہرا کر اسے 'رعایتی نمبر دے کر پاس کرنے' کے مترادف قرار دیا ہے ('ذہن جدید' جون اگست 1991) لیجیے صاحب، موئے کو ماریں شاہ مدار، موصوف کا اگلا فقرہ تو آب زر سے لکھ کر رکھنے کے لائق ہے: ''اردو میں شاعری کی حد سے زیادہ مقبولیت معاشرے کی پس ماندگی کا ثبوت ہے۔'' شاید اسی لیے نوبت آ گئی ہے کہ غالب کو بھی پاس ہونے کے لیے کسی نقاد کے دلوائے ہوئے رعایتی نمبروں کی ضرورت پڑ رہی ہے۔ غالب کو اردو افسانوی ادب کی تنقید کا نقطہ آغاز سمجھنے کے لیے میرے خیال میں غالب کا یہ شعر کافی ثبوت ہے کہ افسانے کی تنقید کا آغاز یہیں سے ہو رہا ہے:

کس روز تہمتیں نہ تراشا کیے عدو
کس دن ہمارے سر پہ نہ آرے چلا کیے

پہلے مصرعے کے 'عدو' کو نقاد سمجھیں یا روایتی رقیب رو سیاہ، شعر کی کیفیت نقادوں کے ہاتھوں زچ ہو کر رہ جانے والے افسانہ نگار کی ہے۔ غالب سے لے کر انتظار حسین اور خالدہ حسین تک، اردو میں افسانوی تنقید کی روایت اسی آرے اور کھوکھلے درخت کے تسلسل کی کہانی ہے۔ اس بے مہری وقت میں تنقید اور تخلیق کے تعلق کی یہی ایک صورت بنتی ہے۔ پناہ دینے والے درخت بھی کم پڑتے جا رہے ہیں اور نقادوں کو آرے چلانے کا شوق بھی بڑھتا جا رہا ہے۔ سلسلۂ نقد ادب سلامت، ایک قتیل اور سہی۔ سر کٹا تو کیا کہ پہلے سر گراں تھے اب سبک سر ہوئے۔ تہہ تیغ ہوئے تو کیا، جان و دل اور لے آئیں گے بازار سے۔ اگر میسر نہ ہوئے تب بھی کوئی بات نہیں ان کے بغیر بھی کون سے کام بند ہیں۔ آج کل زیادہ تر افسانے ان تکلفات کے بغیر ہی لکھے جا رہے ہیں۔ اب افسانہ نگاروں کو کون سمجھائے اور سمجھانے سے حاصل بھی کیا ہے کہ ''آپ شہتیر نہیں ہیں کہ چرے جاتے ہیں۔'' غزل کے روایتی عشاق کی طرح افسانہ نگار بھی حریص لذت آزار ہوئے جاتے ہیں کہ کوئی نقاد انہیں درخت کے کھوکھل سے کھینچ کر باہر لائے اور مشق ستم کرے۔ ''ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز۔'' لیجیے، تنقید اور تخلیق کا رشتہ متعین ہو گیا۔ افسانہ نگار

بھی خوش کہ ہم پر لکھا جا رہا ہے اور نقاد بھی راضی کہ افسانوی ادب پر تنقید ہونے لگی ہے، جو ترقی کی نشانی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس عمل کے نتیجے میں وارد ہونے والا تنقیدی مقالہ اس لائق بھی نہیں ہوتا کہ مقتول کا خون بہا فراہم کردے۔ افسانے سے معاصر تنقید کی دلچسپی مسلم، آپ اسے افسانے کی خوش نصیبی سمجھیے، افسانوی ادب کی تنقید کا عہد زریں قرار دیجیے، مجھے تو اس میں سے خونِ بے جزا کی بو آتی ہے۔

'میرا قاری میرا دشمن ہے' انتظار حسین نے یہ بات محض exposure کے خوف سے نہیں بلکہ اپنی سالمیت کے دفاع میں کہی تھی۔ اگر قاری کے بجائے مائل بہ تشدد، تیغ بہ دست نقاد سامنے آئے تو یہ خطرہ اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ اب نقاد نے دشمنی پر کمر باندھی ہے۔ قاری تو بے چارہ اس کے مقابلے میں بے ضرر ہے، نقاد کا کاٹا پانی نہیں مانگتا۔ اس کی دشمنی میں اتنا زہر ہے۔ 'نقاد بطور دشمن' اس فقرے کا ماخذ ہنری جیمز کی بعض تحریریں ہیں اور اس سیاق وسباق کی بازیافت مفید ہوگی کہ جن سے یہ فقرہ قائم ہے۔ ہنری جیمز کی ایک پسندیدہ تھیم یہ ہے کہ فن کار جو صناع اور خالق (maker) ہے، اپنا سربستہ راز ہے، اپنے وجود کا دھڑکتا ہوا مرکزہ، اپنی تخلیقات کے نقش ونگار میں بن دیتا ہے، جب کہ نقاد مکروہات دنیا کا وہ vulgar روپ ہے جو پھولوں کے اندر چھپے رس کو پی لینے والے لوبھی بھونرے کی طرح اس راز کو حاصل کر لینا چاہتا ہے، اپنی اس دیدہ دلیری کی بنا پر نقاد دشمن ہے۔ فن کار کا اپنے آپ کو بچائے رکھنے پر اصرار اور احتیاط اور نقاد کی گستاخی وپیش دستی... یہ باہمی کشاکش درخت کے تنے اور چھپنے والے پیغمبر کے اس استعارے سے منسلک ہے جس میں انتظار حسین کو فن کار اور نقاد کا تضاد نظر آیا تھا۔ انتظار حسین اور خالدہ حسین کے ہاں استعمال ہونے والے استعاراتی پیکر کو جاننے اور اس کی گیرائی کا اندازہ کرنے کے لیے ہنری جیمز کی افسانوی اور تنقیدی تحریروں میں اس استعارے کے مشتقات کو الٹ پلٹ کر دیکھنا بے سود نہ ہوگا۔

فن کار کے لیے نقاد کی دشمنی کا تصور، یقیناً ایک تنقیدی concept ہے لیکن مجھے اس تصور کا بلیغ ترین اظہار جیمز کے افسانوی ادب میں نظر آتا ہے۔ اپنے طویل اور بے حد پر ثروت ادبی کیریئر میں کئی مرتبہ جیمز نے فن کاروں کو اور ان کی فن کارانہ زندگی کے گوناگوں تجربات کو موضوع بنا کر افسانے لکھے۔ ممکن ہے کہ اس کی وجہ یہ ہو کہ جیمز کے نزدیک، تخلیقی تجربہ انسان کے جمالیاتی احساس کی متحرک اور فعال شکل ہے۔ وجہ کچھ بھی ہو، اگر تنقید فن کی پراسرار قوت کی

تفہیم و تعبیر اور فن میں پنہاں زندگی کی معنویت کی بازیافت کا نام ہے تو یہ ماننا پڑے گا کہ جیمز کے ان افسانوں سے بڑھ کر بلیغ، لطیف اور حساس تنقید شاید ہی کہیں اور ملے۔ اپنے ان افسانوں کی وجہ سے جیمز کو نقادوں کا سرخیل ماننے میں مجھے کوئی تامل نہیں۔ جس طرح prefect فن کاروں کا ذکر ہوتا ہے اسی طرح میرے لیے جیمز prefect ہے، شاید ضرورت سے زیادہ پرفیکٹ۔ ہنری جیمز کا امتیاز محض اتنا نہیں ہے کہ اس نے عملی طور پر یہ دکھایا کہ تنقید اور تخلیق کس طرح ایک ہی ذہن سے پھوٹ سکتے ہیں اور ایک دوسرے کو مستحکم وزرخیز بناسکتے ہیں بلکہ جیمز کا اصل کارنامہ یہ ہے... جس کی نظیر بڑی مشکل سے ملے گی... اس نے تنقید کو مجرد خیالات اور تصورات سے آزاد کردیا اور تنقید کو اس ٹیم ٹماق کے بغیر کامیاب و کامران دکھایا۔ ٹی ایس ایلیٹ نے لکھا تھا کہ ہنری جیمز کی حساسیت اس قدر نفیس تھی کہ کوئی مجرد تصور (Ideal) اس کو غارت نہیں کرسکتا تھا۔ اردو افسانے میں ہم سیاسی زجر و توبیخ اور ترقی پسندی کے زیر اثر مقبول ہونے والے جامد 'سیاسی شعور' کے اس قدر عادی ہوگئے ہیں... حالاں کہ ترقی پسندوں کا مطالبہ شعور کے بجائے محض ایک تصور سے وفاداری ہے... کہ ایسے ذہن کو شاید سراہ بھی نہ سکیں۔ جیمز کے ہاں، 'عظیم خیالات' کی کمی کے الزام کا جواب دیتے ہوئے ٹوڈوروف نے اپنی بے مثل کتاب، 'شعریات نثر' (Poetics of Prose) میں لکھا ہے کہ یہ بات اس طرح سے کہی جاتی ہے گویا فن پارے کی پہلی نشانی یہ نہ ہو کہ 'تکنیک' اور 'تصورات' کے درمیان تفریق کو ناممکن بنادے۔ ٹوڈوروف کا یہ جملہ '' تکنیک کے تنوع' جیسے مطالعوں سے بہت آگے کی بات ہے، مگر یہ insight بھی جیمز کی مرہون منت ہے کہ اس کے تصورات پر گفتگو اس کی فنی ہیئت کے جائزے کے بغیر ناممکن ہے۔ افسانہ نگار کے لیے محض تصورات، ادھورے ہی نہیں بلکہ خطرناک بھی ہوسکتے ہیں، جیسا کہ جلاوطن چیک ناول نگار میلان کنڈیرا کی کتابوں سے ظاہر ہے... حکومت کے نافذ کردہ تصورات کے جبر کے خلاف افراد کی کوشش اس کی ساری کتابوں کا محور ہے۔ اپنے مضمون 'تریسٹھ الفاظ' میں کنڈیرا ideal کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> '' مجھے کراہیت ان کے نام سے جو ایک فن پارے کو کم کرتے کرتے محض اس کے تصورات تک محدود کردیتے ہیں۔ مجھے گھن اور تنفر کہ جس چیز کو تصورات پر بحث کہتے ہیں، اس میں گھسیٹ لیا جائے۔ میری مایوسی اس عہد سے جو تصورات سے دھندلا گیا ہے اور فن پاروں سے بیگانہ ہے۔''

ہم نے اردو نقادوں کو اسی نفرت کا موجب بنتے ہوئے دیکھا ہے۔ آخر کو نقاد بھی تو مطلق العنان آمر ہیں، تنقید کے اسی جبر کے خلاف فن کار کی کش مکش، اسی دشمنی کا ایک روپ۔

تنقید اور فن کے باہمی رشتے کے بارے میں جیمز کے جو بھی خیالات رہے ہوں گے، ان خیالات سے "The Figure in The Carpet" نامی طویل افسانہ عبارت ہے (یہ جیمز کی درمیانی عمر کا لکھا ہوا افسانہ ہے، جب وہ تھیٹر میں شہرت عام حاصل کرنے میں ناکام ہو چکا اور نتیجتاً یہ طے کر چکا تھا کہ ''یہ کوڑے کچرے کی فتح مندی'' کا دور ہے اور اس میں فن کار کا مقدر عوام الناس کی ناقدری اور تنہائی ہے)۔ جیمز کے افسانے میں ایک نوجوان اور اوالوالعزم نقاد نے اپنے پسندیدہ مصنف ہیو ویریکر کے بارے میں ایک مقالہ لکھا ہے اور پھر جلد ہی اسے اس مصنف سے ملاقات کا موقع ملتا ہے۔ مصنف اس مقالے کے بارے میں اپنے تاثرات فوراً ظاہر کر دیتا ہے کہ بات یہ نہیں کہ اس مقالے میں دقت نظر کی کمی ہے بلکہ یہ اس کی تصانیف کے 'اندرونی راز' کو اجاگر کرنے میں ناکام رہتا ہے حالانکہ ان تمام تحریروں کی معنویت اور ان کی تخلیق کا جذبۂ متحرک بھی یہی راز تھا۔

''اپنے تمام تر ناطق تقلید اعتماد کے باوجود تم نے وہ ننھا سا نکتہ نظر انداز کر دیا ہے۔'' ویریکر اپنے نوجوان مداح اور ناقد کو افسانے کے اس منظر میں بتا رہا ہے جو تنقید اور افسانوی تخلیق کے بارے میں لکھی جانے والی نازک اور حساس ترین تحریر ہے۔ ناقد (جو کہانی بیان کر رہا ہے) یہ سمجھ رہا ہے کہ بوڑھے مصنف نے اس کے خیالات پڑھ لیے ہیں اور اس کے ذہن میں ایک خیال ہے کہ دونوں میں کسی دن بحالی اور شناعت ہو جائے گی۔ بوڑھا افسانہ نگار اپنی بات کو واضح کرتا ہے:

> ''اس ننھے سے نکتے سے میری مراد ہے... کیا کہوں اسے؟... وہ مخصوص چیز جس کی خاطر میں نے اپنی ساری کتابیں لکھی ہیں۔ کیا ہر ادیب کے لیے اس قسم کی ایک مخصوص چیز نہیں ہوتی، وہ چیز جس کی خاطر وہ سب سے زیادہ کاوش کرتا ہے، جس چیز کو حاصل کرنے کی کوشش کے بغیر وہ لکھے گا ہی نہیں، اس کے جذبات کی شدت کا شدید ترین جزو، اس کے کاروبار کا وہ حصہ جس میں اس کے لیے فن کا شعلہ پوری شدت کے ساتھ بھڑکتا ہے۔ یہی وہ چیز ہے!''

نقاد کچھ ششدر سا ہے اور احترام کے ساتھ ایک فاصلے پر پیچھے چلنے کی کوشش کر رہا ہے...

دیکھنے کی چیز ہے کہ ہر فقرہ کس طرح تصورات کو سمیٹے ہوئے کہانی کے عمل کو فروغ دے رہا ہے کہ کہانی کے لذت انگیز تناؤ اور مجرد تصور کو علاحدہ نہیں کیا جا سکتا اور یہ جیمز کا کمال فن ہے۔ یہ ننھا سا نکتہ واضح ہوتے ہوئے کہانی میں مضمر ہے۔ مگر وریکر اپنے حوالے سے بات کرتا ہے۔

''میں اپنی بات کر سکتا ہوں، میری تحریروں میں ایک تصور ہے جس کے بغیر میں اس سارے کام کی رتی برابر بھی پرواہ نہ کرتا۔ یہ اس پورے ڈھیر کا اعلیٰ ترین، مکمل ترین منشا ہے اور اس کا اطلاق میرے خیال میں صبر اور ہنرمندی کی فتح ہے۔'' اور پھر ایک عجیب جملہ آتا ہے جو بہ ظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیمز کے اپنے تلخ تجربے پر مبنی ہے...... مگر کس قدر سچ ہے!'' یہ بات مجھے کسی اور کے کہنے کے لیے چھوڑ دینی چاہئے، مگر کوئی اور یہ کہتا نہیں، اسی موضوع پر تو ہم اس وقت بات کر رہے ہیں اور تقریباً ایک صدی بعد ہم بھی یہی کر رہے ہیں! مگر وریکر اور آگے چل رہا ہے۔'' یہ میری چھوٹی سی ترکیب ایک کتاب سے دوسری کتاب تک پھیل رہی ہے اور اس کی بہ نسبت ہر چیز اس کی سطح پر کھیل رہی ہے۔ میری کتابوں کی ترتیب ہیئت اور texture شاید کسی دن محرم ہائے راز (initiated) کے لیے اس کی ایک مکمل نمائندگی پر مشتمل ہوں گے۔ یہ فن کار کی توقع ہے اور بڑے دوٹوک تنقیدی الفاظ میں بیان کی گئی ہے۔ اس سے آگے کا فقرہ تو تنقید کا پورا منشور ہے، تنقید کے منصب کا مکمل ترین بیان اور بے حد نفاست کے ساتھ: ''اس لیے بالکل فطری بات ہے کہ نقاد کے دیکھنے کی چیز بھی یہی ہے۔ مجھے ایسا لگتا ہے...... یہی تو وہ چیز ہے جو نقاد کو حاصل بھی کرنا چاہیے۔'' کیا تنقید اس ''چیز پر انگلی رکھ کر نشان دہی کرنے سے زیادہ کچھ اور کر سکتی ہے؟ اس چیز کے حصول میں کامیابی ہی نقاد کی کامیابی...... فتح مند دشمنی...... اور حساسیت کا معیار ہے۔ ناقد اور مصنف کی بلیغ reticence کے درمیان کش مکش جو مکالموں سے ہویدا ہے، افسانے کے اس منظر کو آگے بڑھا رہی ہے۔ مصنف نے جس چیز کو ایک معمولی ترکیب کہا تھا، وہ اعتراف کر لیتا ہے کہ اس نے دراصل از راہِ انکسار ایسا کہا تھا اور وہ دراصل exquiste scheme ہے جس کو پورا کرنے کی کوشش ہی مصنف کی اپنی نظر میں اس کی کامیابی ہے۔ ایک وقفے کے بعد ناقد سوال کرتا ہے،'' کیا آپ یہ نہیں سمجھتے کہ آپ کو نقاد کی تھوڑی سی مدد کرنی چاہیے (یہی مطالبہ کہیں زیادہ واشگاف الفاظ میں نظیر صدیقی صاحب نے کیا ہے کہ جدید ادیبوں کو اپنی تحریروں کی شرح بھی لکھنی چاہیے۔ یعنی اس لیے تاکہ نقاد کو سراغ مل سکے۔ ممکن ہے کہ کوئی اور تیس مار خاں نقاد یہ تمنا ظاہر کر دے کہ تحریر کی بھی کیا ضرورت ہے، شرح ہی کافی ہے۔ یعنی غالب اپنے دیوان کے

بجائے شرح غزلیات لکھتے تو بہتر تھا)۔ وریکر کا جواب اب اور بھی زیادہ دوٹوک ہے۔

''مدد کرنی چاہیے؟ اور میں نے اپنے قلم کی ہر جنبش سے اس کے علاوہ اور کیا کیا ہے؟ میں نے اس کے خالی چہرے کے عین سامنے اپنا منشا چیخ چیخ کر بیان کیا ہے۔'' وریکر نے باقاعدہ طور پر اپنا ہاتھ ناقد کے کندھے پر رکھ دیا ہے۔ ناقد کہتا ہے کہ تم The Initiated کی بات کرتے ہو، اس لیے Initiation کا عمل بھی ہونا چاہیے۔ وریکر کا جواب تنقید کے منصب کی ایک اور جامع تعریف ہے......

What else in heaven's name is criticism supposed to be?

وریکر کے جواب میں اس منظر کا تناؤ اپنے عروج پر ہے۔

یہ اس لیے کہ تم کو اس کی جھلک بھی دکھائی نہ دی۔ اگر تم ایک مرتبہ یہ دیکھ لیتے تو زیرِ گفتگو عنصر ہی وہ کچھ ہوتا جو تم دیکھتے۔ میرے لیے یہ اتنا ہی قرینِ لمس ہے جتنا آتش دان کا پتھر اور پھر اس کے علاوہ نقاد بس ایک سادہ آدمی نہیں ہوتا۔ اگر ہوتا تو پھر بھلا بتایئے کہ وہ اپنے پڑوسی کے باغ میں کیا کر رہا ہے؟ آپ خود جو کچھ بھی ہیں، سادہ آدمی نہیں ہیں اور آپ سب کا اسباب وجود یہی ہے کہ آپ نازک خیالی کے چھوٹے چھوٹے عفریت ہیں۔ اگر میرا معاملہ ایک راز ہے تو میری تمام کوشش کے باوجود راز ہے، حیرت انگیز واقعے نے اسے ایسا بنا دیا ہے۔ خود میں نے اسے راز رکھنے کی ذرہ برابر کوشش نہیں کی۔ اگر میں نے یہ کیا ہوتا تو آغاز سے ہی مجھے آگے بڑھنے کا حوصلہ نہ ہوتا۔ جو ہوا وہ یوں تھا کہ تھوڑا تھوڑا کر کے میں اس سے واقف ہوتا رہا اور اس دوران میں اپنا لکھنے کا کام کرتا رہا۔

جملوں کے اس مترنم بہاؤ میں نقاد سے ایک زیرِ لب شکوہ ہے اور زندگی بھر کے کام کو ایک تموج کے ساتھ سمیٹ لیا گیا ہے۔ نقاد کے لیے بھی ناممکن ہے کہ وہ متاثر نہ ہو۔ اس کا ارادہ بندھ گیا ہے کہ اس راز کا سراغ لگا کر ہی دم لے گا۔ مگر اسی جملے کے ساتھ ہی وہ نہایت ہی بھونڈا سوال داغ دیتا ہے کہ کیا یہ 'چیز' کسی قسم کا باطنی (esoteric) پیغام ہے؟

اس پر اس کا منہ بن گیا... اور اس نے ہاتھ آگے بڑھا دیا کہ جیسے مجھے شب بخیر کہہ رہا ہو۔ ''ارے عزیزِ من، اسے اس طرح کی سستی صحافیانہ زبان میں نہیں بیان کیا جا سکتا۔

ویریکر کا طعنہ اور سلام رخصت آج کی بیش تر تنقید پر صادق آتا ہے۔ جدید اردو افسانے پر جتنا کچھ لکھا گیا ہے، اس میں سے زیادہ تر تحریریں پڑھ کر یہی جملہ یاد آتا ہے...... ویریکر کا مایوس ہو جانا، نقاد کو برخاست کر دینا، پھر جاتے جاتے اداسی بھری سرزنش۔ جاتے جاتے نقاد کا ایک اور سراغ اور اشارے کی درخواست کرتا ہے، تو ویریکر پھر اپنے ''راز'' کی ناقابل فراموش تعریف بیان کرتا ہے۔

> میری تمام lucid کوشش اسے (یعنی نقاد کو) سراغ دے رہی ہے...... ہر صفحہ اور ہر سطر اور ہر حرف یہ چیز اس ٹھوس طریقے سے موجود ہے کہ جیسے پنجرے میں پرندہ، مچھلی پکڑنے کے کانٹے پر لگا ہوا چارہ، چوہے دان میں لگایا ہوا پنیر کا ٹکڑا۔ یہ ہر کتاب میں اس طرح اترا ہوا ہے جس طرح تمہارے پاؤں ان جوتوں میں اترے ہوئے ہیں۔ یہ ہر سطر پر حکمراں ہے، ہر لفظ کو منتخب کرتی ہے، ایک ایک حرف پر نقطے لگاتی ہے اور اعراب لگاتی ہے۔

نقاد پوچھنا چاہتا ہے کہ یہ 'چیز' ہیئت ہے یا احساس کی شکل۔ اس کے جواب میں بھی ہمیں اتنا بلیغ جملہ ملتا ہے کہ افسانے کی بوطیقا ایسے ہی جملوں سے تعمیر ہو سکتی ہے۔ ''اس (ویریکر) نے کہا، اچھا تمہارے جسم میں دل ہے۔ کیا یہ ہیئت کا عنصر ہے یا احساس کا عنصر؟ میں جس چیز کے بارے میں کہتا ہوں کہ کسی نے میری تحریروں میں نہیں دیکھا، وہ زندگی کا عضو ہے۔''

نقاد بے چارہ (یہ نہ بھولیے کہ وہ نوجوان تھا) یہ طے کر لیتا ہے کہ اس 'چیز' کی جستجو کا اپنے آپ کو پابند کر لے گا۔ وہ اپنے آپ کو اس جنون کا محکوم بنا لیتا ہے۔ اس کے باوجود وہ اس چیز کے بارے میں قیاس ہی کر سکتا ہے۔

یہ اوائلی منصوبے میں کوئی چیز تھی، جیسے ایرانی قالین میں نقش ہوتے ہیں۔ جب میں نے یہ مثال استعمال کی تو اس نے بہت سراہا۔ یہی تو وہ دھاگا ہے، اس نے کہا جس میں میرے موتی پروئے ہوئے ہیں۔

اس کے باوجود نقاد اس پراسرار 'چیز' کے قریب تک نہیں پھٹک سکتا۔ اس کے پاس یوں ہی اٹکل پچو خیال آرائیاں ہیں۔ محولہ بالا منظر میں جیمز نے کمال Irony کے ساتھ دونوں کو ایک ہی گفتگو کے دوران، دو تیرتے ہوئے جزیروں کی طرح ایک دوسرے سے دور ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ ملاقات اور مکالمے کے باوجود یہ فاصلہ جدید تنقید کی موجودہ کیفیت ہے۔ ویریکر اسے ''دنیا

کی دل کشش ترین چیز'' بھی قرار دیتا ہے، اور اس کے بیان کے لیے کسی قلم بہ دست نقاد کی آرزو بھی کرتا ہے اور جاتے جاتے نقاد سے یہ بھی کہتا ہے کہ '' رہنے دو! یہ تمہارے بس کی بات نہیں۔'' سب سے بڑھ کر تو وہ اردو افسانوی ادب کے نئے نقادوں سے یہ بات کہہ رہا ہے جو اس کے الوداع کا سنجیدگی سے نوٹس نہیں لیتے۔ اردو افسانے کے ایک نا قابل فراموش الوداع میں بھی اسی طرح بابو گوپی ناتھ کی آنکھوں میں '' دکھ بھری ملامت'' تھی۔ کیوں کہ اسے محسوس ہوا تھا کہ افسانہ نگار نے (بے حد جرأت کے ساتھ مصنف نے اس افسانہ نگار کا نام اپنے نام پر سعادت حسن منٹو رکھا ہے اور اپنے گریباں میں منھ ڈالنے کی یہ خود انتقادانہ جرأت ہمارے کس افسانہ نگار میں ہے؟) اسے betray کیا ہے۔ تنقید اور تخلیق کا تعلق اب تنقید کے ہاتھوں فن کے betrayal کا تعلق ہے۔

منٹو کی طرح جیمز کے لیے یہ betrayal بڑا مرکزی نکتہ ہے اور بڑی حد تک ذاتی بھی۔ حالانکہ اس کی تاویلیں مختلف ہیں اور یہ افسانہ بھی کثرت تعبیر سے پریشان ہے۔ جیمز کے بارے میں لکھتے ہوئے لیون ایڈیل (Edel) نے ناولوں جیسی دلچسپ سوانح عمری میں اس احساس کو ڈراما نگاری میں ناکام ہو کر شہرت حاصل نہ کر سکنے اور ایچ جی ویلز جیسے دنیاوی طور پر کامیاب ادیبوں کی نکتہ چینی کا نشانہ بننے کا شاخسانہ قرار دیا ہے۔ رچرڈ ایل مین (Ellman) کے نزدیک یہ جیمز کے جنسی الجھنوں اور دبی ہوئی جمال پرستی کا نتیجہ ہے۔ فرینک کرموڈ کے خیال میں یہ جیمز پر رومانوی تحریک کا اثر ہے۔ تاویلوں کی کثرت اور نقادوں کی ناکامی۔ وجہ بہر حال کچھ بھی ہو، جیمز 1890 کی دہائی میں لکھے جانے والے متواتر کئی طویل افسانوں میں یہ دکھا رہا تھا کہ شقی القلب، نافہم اور استحصالی دنیا میں سنجیدہ اور حساس فن کار کی کیا گت بنتی ہے جب کہ جیمز کے نزدیک زندگی میں اہمیت ہے تو فن کی:

> It is art that makes life, makes interest, makes importance. for our "consideration". and application of these things. and I know of no substitutes whatever for the force and beauty of its process.

اس جملے میں makes کی وسعت کس قدر قابل توجہ ہے۔ جیمز ناول کو اعلیٰ ترین فن کے منصب پر دیکھتا تھا اور اسی لیے تنقیدی شعور کو اہمیت دیتا تھا...... ناول کا فارم اس کے لیے دراصل زندگی کا مسئلہ تھا۔ ناول کے لیے فارم کو ضروری نہ سمجھنے والوں کے حوالے سے اس نے لکھا:

"There is life, and as waste is only life sacrifical and thereby prevented from "counting" I delight in a deep breathing economy and on organic form."

اس جملے پر فرینک کرموڈ نے رداچڑھایا ہے کہ افسانے کے فن کو نظرانداز کرنا، زندگی کو ضائع کرنا ہے۔ یہ الفاظ گو کہ جیمز کے نہیں ہیں، مگر اس کے خیالات کی بالکل صحیح ترجمانی ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ افسانے کی تنقید کا سب سے کڑا معیار ہے، شاید اس لیے کہ جدید اردو افسانے کی بیش تر تنقید اسی طرح زندگی کا ضیاع معلوم ہوتی ہے۔

نقاد بہ طور دشمن... یہ فقرہ بھی فرینک کرموڈ نے جیمز کے مفاہیم کی وضاحت کے حوالے سے لکھا ہے۔ فن اور دنیا کی کش کش میں نقاد دنیا کا ساتھ دیتا ہوا نظر آتا ہے، اس لیے دشمن ہے۔ اس دشمنی کا بہترین اظہار ''دی فگر ان دی کارپٹ'' میں ہوا ہے اور کرموڈ نے اپنے مضمون میں جیمز کی دوسری تحریروں سے اس افسانے کے مرکزی نکتے کی مماثلت تلاش کی ہے۔ جیمز کے اس افسانے نے بہتیرے نقادوں کو متوجہ کیا ہے اور ساختیاتی مطالعے کی ایک جنگ زرگری میں اس افسانے کے تجزیے کو اہم مقام حاصل ہے۔ ''نقاد بہ طور میزبان'' کا مصنف جے بلس ملراس جنگ میں زیادہ ہی پر جوش ہے، مگر اہم تر مضمون ولف گینگ ایزر (Iser) کا ہے جو اس افسانے کے حوالے سے بحث کرتا ہے کہ قاری یہ توقع کرتے ہیں کہ افسانے کی تفصیلات چھلکے کی طرح ہیں جس کے اندر معنویت کی گری ہوگی جب کہ معنویت کوئی علاحدہ چیز نہیں ہے۔ جیمز نے اپنے دوراول کے تنقیدی مضمون ''دی آرٹ آف فکشن'' میں ناول نگار کے حوالے سے لکھا تھا:

"His maner is his secret, not necessarily a jealous one. He cannot disclose it as a general thing if he would, he would be at a loss to teach it to others."

اس کے باوجود جیمز کو توقع تھی کہ ماہر قاری یعنی نقاد اس راز کو بھانپ لیں گے۔ چتونوں سے باطن کا سراغ لگا سکنے والے ناقد کی عدم موجودگی، جیمز کے لیے صدمے کا سبب تھی۔ اپنی نوٹ بک میں جیمز نے ابتدائی خیال سے لے کر تکمیل تک، ''دی فگر ان دی کارپٹ'' کا ذکر کیا ہے۔ ناول نگار کا انداز اس کا راز ہے، یہی احساس نقاد میں مفقود ہے اور جیمز ''تجزیاتی تحسین کی کمی'' کا برملا شکوہ کرتا ہے۔ وریکر کے راز کی جستجو میں اپنے اس مقصد میں تنقید کی ناکامی کی تمثیل ہے کہ یہ نہیں معلوم کیا جا سکتا کہ فن کار کی کوششوں کا منشا کیا ہے۔ کرموڈ نے نوٹ بک

کے اس اندراج کی طرف توجہ دلائی ہے جس میں جیمز یہ کہتا ہے کہ جو لوگ ''شریک راز'' ہیں وہ یہ سمجھتے ہیں کہ:

''وہ نہیں جانتے، انھوں نے محسوس نہیں کیا، نہ اندازہ لگایا اور نہ ادراک کیا...... اس اندرونی خیال کا ...... یہ حسنِ خاص...... جو جاری وساری ہے اسے قابو میں اور متحرک رکھتا ہے۔''

اس حسن کی موجودگی سے باخبر ہو جانے کے باوجود نقاد اس سے واقف نہیں ہو سکتا اور مصنف سے ہی متنفر ہو جاتا ہے۔ نقاد کی تلاش کا محور ہی غلط ہے۔ وہ معنویت کو کسی مدفون خزانے کی طرح ڈھونڈ رہا ہے، جب کہ وہ پراسرار چیز موضوع میں نہیں بلکہ خود موضوع کے برتاؤ میں، افسانہ نگار کے انداز میں پنہاں ہے۔ یہ ناواقفیت مہلک بھی ثابت ہو سکتی ہے۔ ''دی ڈ-تھ آف دی لائن'' میں جیمز نے ایک معمر ادیب کا نقشہ کھینچا ہے جس کو بے پناہ شہرت ملتی ہے، بے تحاشا انٹرویو ہوتے ہیں اتنے زیادہ کہ مارے مداحی اور محبت کے یہ معاشرہ اسے ہلاک کر ڈالتا ہے اور اس کے باوجود اسے سمجھنے اور اس کی تحریروں سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے تیار نہیں۔ اس کی شہرت، تنقیدی تجزیے کی جگہ لے لیتی ہے اگر چہ اس کا نعم البدل نہیں بن سکتی اور یوں بھی فن کار کی تباہی کی صورت بنتی ہے۔ دشمنی کے کئی روپ ہیں اور اس کا دائرہ اب مکمل ہے۔

فرینک کرموڈ نے 'دی فگر ان کارپٹ' کے ایک ٹکڑے میں واضح جنسی تلازموں کی نشان دہی کی ہے۔ راز کے حصول کے لیے نقاد کی کوشش کے لیے 'Penetration' کا لفظ بھی استعمال ہوا ہے۔ کرموڈ نے انتباہ کیا ہے کہ یہ افسانہ بے اثر تنقید کا خاکہ اڑاتا ہے، پیشہ ور نقادوں کی ناکامی کی تصویر ہے مگر میرے حساب سے اس افسانے میں کئی معنویتی جہتیں ہیں اور اس افسانے کا کئی طرح سے تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ شلومتھ رمون کینن (Sholomith Rimmon Kenan) افسانے میں ابہام کی تشریح کرتے ہوئے ''قالین کے نقش و نگار'' میں معنویت ڈھونڈنے کی قارئین کی کوشش کو، افسانے کے باطن میں نقادوں کی تلاش کے متوازی قرار دیتی ہیں۔ جیمز کے بیانیے کی ایک اور بے حد اہم تفہیم Tzvetan Todorov کے ہاں ملتی ہے۔ ''افسانے کی شعریات'' میں جیمز پر دو مکمل مضامین ہیں، جن میں سے پہلا مضمون اس افسانے کی تشریح سے شروع ہوتا ہے: ''جیمز ین بیانیہ ہمیشہ کسی مطلق اور غائب مقصد کی تلاش پر مبنی ہوتا ہے۔'' ''پیچ کا پھیر'' اور دوسرے افسانوں سے گزر کر ٹوڈروف اس نتیجے پر پہنچتا ہے:

ہم اب جانتے ہیں کہ ہنری جیمز کا راز (اور بلا شبہ وریکر کا راز بھی) ایک راز
کی موجودگی میں واقع ہے، ایک غائب اور مطلق مقصد میں اور اس کے ساتھ
ساتھ اس راز کو آشکار کرنے اور غائب کو حاضر بنانے کی کوششوں میں۔

بیانیے کی لذتوں اور معنویتی کثرت کے ایک نئے امکان کی نشان دہی ہے۔ تاہم افسانے کی ایک جہت یہ ہے کہ جس کی طرف کرموڈ نے اشارہ نہیں کیا اور جو اس وقت نمایاں تر معلوم ہوتی ہے جب انتظار حسین اور خالدہ حسین کے محولہ بالا بیانات کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے اور ان میں موجود Correspondence (جیمز کا پسندیدہ لفظ) کا اجمالی جائزہ لیا جائے۔ انتظار حسین بقول خود نقادوں کی آنکھوں دانتوں پر نہیں چڑھنا چاہتے۔ وریکر ایک ہم درد اور سمجھ دار نقاد کا خواہاں ہے اور شاید ایسے معجزے سے مایوس بھی۔ وہ درخت کے تنے میں کھڑا ہوا ہے۔ جیمز کا افسانہ آگے چل کر نقاد کی دست درازی کی تفصیل بیان کرتا ہے۔ نقاد کے لیے اس راز کا حصول ایک خبط بن جاتا ہے (کیا نقاد اس کے ذریعے سے کنٹرول اور طاقت چاہتا ہے، یا تخلیق کا راز دریافت کر کے اسے مسخر کرنا چاہتا ہے، یا یہ حد سے بڑھا ہوا محض تجسس ہے؟) وہ وریکر کی بیوہ سے شادی کرنے کا بھی ارادہ کرتا ہے کہ اس کے ذریعے سے اس راز تک رسائی حاصل کر لے۔ اس کی ناکامی کو جیمز نے ہلکے ہاتھ سے اور خنداں زنی کرتے ہوئے لکھا ہے مگر ادیب کے وجود کا راز حاصل کرنے کے لیے نقاد کی اس بے قراری کا یہ بیان الم ناک بلکہ ڈراؤنا معلوم ہوتا ہے۔ نقاد اس راز کے حصول کے لیے کسی بات سے دریغ نہیں کرے گا۔ چاہے فن کار کے قلب تک پہنچنے کے لیے اسے کھلونے کی طرح چکنا چور ہی کیوں نہ کرنا پڑے۔ اب اس کے ہاتھ میں کلہاڑی ہے اور افسانہ نگار کو پناہ دینے والا کھوکھلا تنا اس کی ضربوں کی زد میں ہے۔ نقاد کی دشمنی ہمیں یہاں تک لے آئی ہے اور شاید یہ لذت کش رسم آزار ہونے کی انتہا ہے کہ ہم پھر بھی نقادوں کے ممنون احسان بلکہ حلقہ بہ گوش ہوئے جاتے ہیں۔

بعض لوگ جن میں اکثریت افسانہ نگاروں کی ہے، ان نقادوں کو جدید اردو افسانے کا کچھ اس طرح سے نجات دہندہ سمجھتے ہیں کہ نقاد بس آ کر جلوہ نما ہوا یا اس نے تبسم فرمایا اور افسانے کے پہاڑ سے مسائل کوہ طور والی 'جلتی جھاڑی' کی طرح روشن ہو گئے۔ کسی کی نظر کرم سے یوں ادبی مسائل حل ہوا کرتے ہیں، نہ ان سوالات تک رسائی ہوتی ہے جن سے نبرد آزما ہو کر کسی مخصوص صنف کے ادبی سرمائے کی تفہیم کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے۔ بہت سے مضامین کے

ڈھیر لگ جانا، ان مسائل کو سمجھنے میں زیادہ مددگار ثابت نہیں ہوا ہے۔آپ مجھے ناشکرا کہیے یا احسان ناشناس، افسانوی ادب پر نقادوں کی اس یلغار سے مجھے کوئی خوشی نہیں ہوئی۔ الٹا یہ ہوا ہے کہ افسانہ چیونٹوں بھرا کباب معلوم ہونے لگا ہے۔ نقادوں نے بھی حسب عادت خلعت بانٹنے اور مسندیں الاٹ کرنے سے زیادہ سروکار رکھا ہے، گویا شہرت عام اور بقائے دوام کے دربار کا سرا حسنِ انتظام ان ہی کے دم قدم سے تو ہے اور اس تمام دھوم دھڑکے میں ان اصل سوالات کو بارہ پتھر باہر ہی رکھا، جن سے نبرد آزما ہوکر اردو افسانہ اور اس کی تنقید اپنے سفر کے اگلے مرحلے میں ایک نئے شعور اور خود آگہی کے ساتھ داخل ہو سکتے ہیں۔ میرے اپنے کچے پکے حساب سے ان سوالات کا محیط جس طرح سے بنتا ہے اس کی بھی نشان دہی لازم ہے۔ واقعیت سے علامت تک، اردو افسانہ جن مراحل سے گزرا ہے، موضوعات کے اعتبار سے بھی اور ہیئت کے حساب سے بھی، تو کیا ان مراحل کے نقطہ ہائے اتصال کو روایت کا نام دیا جاسکتا ہے اور کیا یہ مفروضہ روایت ایک ایسا بنیادی discourse فراہم کرتی ہے کہ جس کی مسلمہ، مروجہ یا ممکنہ اشکال معنویت کی تلاش یا تخلیق میں ہماری مددگار ہوسکتی ہیں؟ (اس امر کی تصدیق کہ ایسا ممکن بھی ہے اور مفید بھی، کسی نقاد کے بجائے مشتاق احمد یوسفی کی ''آب گم'' سے ہوتی ہے جو اپنے شیوۂ بیاں اور پیرایۂ اظہار کے سبب معاصر اردو ادب کی ممتاز کتابوں میں سے ایک ہے۔ اس کو افسانہ کہنا مشکل ہے اور شاید غیر ضروری بھی، مگر مصنف اردو افسانے کی ڈھلی ڈھلائی اور جانی پہچانی رسومات بیان کو Parodic intent کے ساتھ انگیخت کرسکتا ہے اور نفسِ مضمون کو ان کے سانچے میں ڈھال کر معنی کی ایک ایسی نئی جہت کی تخلیق کرسکتا ہے جو اپنی جگہ اہم تو ہے ہی، اردو کی افسانوی روایت کا ایک تخلیقی مطالعہ بھی ہے۔ مجھے ''آب گم'' میں بے پناہ تنقیدی شعور نظر آتا ہے اور اس کے سامنے بہت سے ثقہ نقادوں کی تحریریں لطیفوں کی کتابیں معلوم ہوتی ہیں)۔ روایت کے بنیادی سوال کے بعد متفرق افسانہ نگاروں کے اس سے تعلق کی بات آتی ہے مثلاً بیدی کو لیجیے جن کا نام پچھلے دنوں خاصے احترام سے لیا جانے لگا ہے۔ بیدی کے افسانوی artifacts اب تک بالعموم برتے جانے والے تنقیدی آلات (پلاٹ، کردار، مکالمہ وغیرہم) کے یک رخے استعمال سے گرفت میں نہیں آتے اور اپنے verisimilitude کی تعبیر کے لیے اپنے سمجھنے اور پرکھنے والوں سے معنویت کی تشریح کے لیے اپنی singificance کے بحرِ متلاطم میں اترنے اور ڈوب جانے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ اس میں ڈوبے بغیر ہم پار نہیں اتر سکتے۔ اس

مطالبے کا محض سامنا ہی کرنے کے لیے جس حساس تر شعریات افسانہ کی ضرورت ہے ہم اس سے کوسوں دور ہیں مگر کہانی کا سفر جاری ہے۔ تتلیاں پکڑنے والا جال ہاتھ میں لے کر زندگی کے پیچھے بھاگنے والے افسانہ نگار پر اس سفر میں جو گزری ہے اس سے زندگی اور فن کی کیسی تصویریں بنتی ہیں؟ اس سفر کا تازہ ترین مرحلہ، نقادوں کے نزدیک علامت کے زوال اور افسانے میں کہانی کی واپسی سے عبارت ہے اور ہر دو نقادوں نے اپنے پسندیدہ افسانہ نگاروں کی اتنی پیٹھ ٹھونکی ہے اور داد و تحسین کے ڈونگرے برسائے ہیں کہ بس اور اس کے باوجود گہرے اور گمبھیر سوال منھ چڑا رہے ہیں۔ افسانہ لکھنے والوں کی جس پیڑھی سے میں تعلق رکھتا ہوں اسے اپنے سے ایک نسل پہلے آنے والوں کے کام میں سے اپنا راستہ تلاش کرنا ہے۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے بعد ابھر کر آنے والی پیڑھی میں میرے حساب سے جو کلیدی افسانہ نگار ہیں...... انور سجاد، خالدہ حسین، بلراج مین را، ضمیر الدین احمد، سریندر پرکاش، عبداللہ حسین، حسن منظر، مسعود اشعر، محمد سلیم الرحمٰن، بلراج کومل، غیاث احمد گدی، الیاس احمد گدی، اسد محمد خاں، احمد ہمیش، نیر مسعود اور منشا یاد...... ان کے افسانوی اسٹرکچرز کے تار و پود میں اتر کر ان کی معنیاتی جہتیں کیوں کر دریافت ہو سکتی ہیں؟ انھوں نے مروجہ افسانوی سانچوں کو کب اور کس طرح توڑا یا بحال رکھا، ان کے ہاں Process of signification کی بازیافت ہمیں اس معرفت کی طرف کیسے لے جا سکتی ہے کہ فن کس طور "زندگی کی تخلیق" کرتا ہے۔ ناخن کا یہ قرض ادا کیے بغیر کہانی کی واپسی کا جشن محض بغلیں بجانے تک محدود رہے گا۔ تقسیم کے وقت مغویہ عورتوں کی طرح جن میں بیدی کی لاجونتی بھی شامل تھی، خوشی کے مارے یہ اعلان کرتے پھرنا کافی نہیں ہے کہ 'کہانی واپس آ گئی ہے' ہم پہلے کہانی کو دل میں بسانا تو سیکھ لیں۔ ان سب باتوں سے دور ہمارے نقاد جوش جستجو کے مارے ہوئے کھوکھلے تنے کی تلاش میں سارا جنگل کاٹے ڈال رہے ہیں۔ یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناقد......

افسانوی ادب پر نقادوں کی توجہ مبذول ہوئی بھی ہے تو ایسے وقت میں جب خود افسانے میں مندی کا رجحان ہے۔ انور زاہدی کے منفرد اور اہم مجموعے پر لکھتے ہوئے خالدہ حسین نے اپنی بات ہی یوں شروع کی ہے: "موجودہ دور میں اردو افسانہ تصنع، بے روح تجریدیت اور تخلیقی تجربے کے جس تکدر سے گزر رہا ہے......" اور اس کے باوجود شاید ہی کوئی دن ایسا جاتا ہو جب کوئی نہ کوئی بلند مرتبت نقاد منبر پر کھڑے ہو کر "جدید افسانے کے سرمائے میں گراں قدر

اضافے'' کی نوید نہ سناتا ہو جو فلاں کے مجموعے کی اشاعت سے عمل میں آیا ہے اور شاید ہی کوئی افسانوی مجموعہ ایسا چھپتا ہو جسے درجہ اول کے لائق شاہ کار نہ قرار دیا جاتا ہو۔ (اگر ہر نئی کتاب شاہ کار ہے تو پھر ہم یہاں اس گڑھے میں گرے ہوئے کیا کر رہے ہیں؟) دل خوش کن نوید ہائے مسرت کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے اور افسانہ ہے کہ پچھڑتا جا رہا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ آج کا جدید افسانہ اپنے بل بوتے کے بجائے بچے جمورے کی طرح نقاد کی دہشت سے بول رہا ہے۔ اس کا نتیجہ بھی سامنے نظر آ رہا ہے:

> معاملہ جب یہاں تک آ پہنچے کہ ایک خود مختار کہلانے والا افسانہ نگار عدالتی ٹرم کے مطابق کسی نقاد کو اپنی تمام تر صلاحیتوں کا بھی مختار کل مقرر کر دے کہ وہی اس کے تخلیقی معاملات کو جس طرح چاہے dispose of کرتا پھرے تو مجھے اس میں تخلیقی قوتوں ہی کا زوال نظر آتا ہے۔ یہ تو ایک طرح سے تنقید کی ادبی پناہ یعنی Literary Asylum میں چلے جانے کے مترادف ہوگا۔

یہ اقتباس رام لعل کے مضمون ''اردو ادب کی تنقید میں دہشت پسندی'' سے لیا گیا ہے۔ رام لعل افسانوی ادب کی تنقید میں اس لیے اہم ہیں کہ انھوں نے پہلی بار، شمس الرحمن فاروقی کے مطابق، افسانے کے علاحدہ صنفی مطالبات کا اعادہ کیا۔ وہ افسانے کے تجزیاتی نقاد تو بہر حال نہیں ہیں، مگر سرد و گرم زمانہ چشیدہ افسانہ نگار ہونے کے ناتے افسانے پر ان کی تحریروں میں مجموئی فضا کے حوالے سے وہ Horse sense ہے، ایک سیدھا سچا اور درد مندانہ احساس جو بسا اوقات میرے دل کو لگتا ہے۔ اسی لیے محولہ بالا مضمون کا یہ بیان میرے لیے موجودہ صورت حال پر جامع تبصرہ ہے کہ ''ہمارے افسانوی ادب میں اس وقت سب سے خطرناک چیز افسانے کی تنقید بن گئی ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ اعلیٰ درجے کا افسانوی ادب تخلیق ہی نہیں کیا گیا ہو یا اسی معیار کی تنقید نہ لکھی گئی ہو لیکن عام طور پر تنقید نے اس وقت جس قسم کی لٹریری دہشت پیدا کر دی ہے، اس کے مضر اثرات نئے لکھنے والوں پر واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔''

یہ اثرات اتنے واضح ہیں کہ اس بیان پر مزید تبصرے (یا تنقید) کی گنجائش نہیں۔ یوں بھی رام لعل اپنے اس تنقیدی بیان میں اتنے کھرے افسانہ نگار رہتے ہیں کہ استدلال کا تانا بانا تیار کرنے کے بجائے اپنی بات کو ماجرے کے ڈھنگ پر پیش کرتے ہیں۔ تجربے کی ایک مماثل کیفیت کا بیان انھوں نے ''اردو افسانے کی تنقید میں دختر کشی کا جدید رجحان'' میں کیا ہے جہاں

وہ شاعری کے ساتھ ہونے والے ترجیحی سلوک کو کہانی کے حق میں دختر کشی قرار دیتے ہیں۔ایک بار پھر تجربے کے نامیاتی رجحانات اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں:

''پتا نہیں کیوں اور کب افسانہ نگاری کرنے کے ساتھ ساتھ میرے ذہن میں یہ بات بھی بیٹھ گئی تھی کہ افسانہ پر تنقید بھی ضروری ہونی چاہیے۔ جب تک کوئی نقاد میرے افسانوں پر قلم نہیں اٹھائے گا میں بڑا ادیب ثابت نہیں ہوگا......! یہ میری ہی نہیں بلکہ میں سمجھتا ہوں میرے آس پاس آنے والے سارے ہی ادیبوں کی بدقسمتی رہی ہے کہ ان پر تنقید کی ایک دہشت طاری کر دی گئی ہے۔ ہمارے سامنے نقاد کا کردار ایک دوست اور رفیق سفر کا نہ ہو کر یا تو بالکل ایک جلاد کا سا بن گیا ہے، یا پھر ایک ایسے بااختیار اور بڑے افسر کا سا جس کی معمولی سی سفارش سے ہم ناجائز طور پر ترقی کی کئی منزلیں پار کر سکتے ہیں۔''

گویا اب پانی سر سے اونچا ہو چکا ہے۔ فی الوقت اس بحث کی شاید ضرورت نہ ہو کہ اس خطرے کو دعوت دینے والے خود ادیب لوگ ہی تھے کہ جنھوں نے تنقید کو وہ جادو بنایا جو سر چڑھ کر بولے اور اب نقاد پر یرتسمہ پا ہیں یا فرینکن اسٹائن جو فن کار کو اپنے اشاروں پر تگنی کا ناچ نچا رہے ہیں۔ رام لعل نے بات ایک افسانہ نگاری کی انفرادی سطح سے شروع کی ہے،اور نقاد کی دشمنی کا ہدف بھی یہیں پر ہے۔ رام لعل نے کئی مثالیں دی ہیں کہ''ان کی بعض کہانیوں کے لیے مختلف مفاہیم تجویز کیے گئے، یہی رائے زنی وہ دامِ صیاد ہے کہ جس میں بندھ جانے کے بعد تنقید دشمنی دکھا سکتی ہے۔ بہترین خواہشات کے باوجود، تنقید نقصان پہنچا سکتی ہے،'' چیک ناول نگار جوزف اشکوروییسکی (Skvorecky) زیادہ وضاحت کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ فلم کے نقاد انتونن لیہم (Liehm) سے اپنی گفتگو کے دوران، جو اس کے مجموعۂ مضامین Talkin Moscow Blues میں شامل ہے، وہ ہیمنگوے کے حوالے سے کہتا ہے کہ ہر فن کار کو اپنے اندر بے پناہ مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اسے اپنی خامیوں کا اتنا گہرا احساس ہوتا ہے جو اسے حد سے زیادہ اعصاب زدہ بنا کر رکھ دے۔ ہیمنگوے کے جیسے حساس اور اعصاب زدہ فن کار پر تنقید کا اثر اس قدر شدید ہو سکتا ہے کہ اسے فنکار کے طور پر غارت کر کے رکھ دے۔ میں مثال سے پوری طرح متفق نہیں، تاہم یہ واضح ہے کہ تنقید دہانِ زخم میں گندھک رکھنے سے غیر معمولی دل چسپی رکھتی ہے اور یہ کام وہ بہت نامحسوس طریقے پر بھی کر سکتی ہے۔ اشکوروییسکی نے جن مشکلات کا

ذکر کیا ہے افسانہ نگار ان سے نمٹنے کے عمل ہی میں پختہ ہوتا ہے اور اس پر عمل اس کی خود آگہی کا ہے۔ اگر کسی نقاد کی رائے اس پورے سلسلے میں شارٹ کٹ یا متبادل راستے بتانے لگے تو افسانہ نگار کی تخلیقی قوت کے ساتھ کھلی ہوئی دشمنی ہے۔ اس طرح نقاد فن کار کی نشوونما اور تخلیقی اعتبار کو ختم کر دیتا ہے اور اسے اپنی لاگ ڈانٹ کا محتاج بنا دیتا ہے۔ ہماری تنقید نے ایسے کئی عدد خر کار کیمپ کھول رکھے ہیں جن میں فن کار بیگار بھگت رہے ہیں...... اپنی خوشی سے!

تنقید کا یہ سلوک manipulation سے بڑھ کر coercion تک پہنچ سکتا ہے۔ دشمنی کے اس روپ کی افسانہ نگار کو بھاری قیمت ادا کرنا پڑتی ہے۔ افسانہ نگار کے لیے اسباب کچھ بھی ہوں یہ صورت حال تکلیف دہ ہے۔ چناں چہ رام لعل نے لکھا ہے کہ" یہ رویہ سماجی اور سیاسی برائیوں کی پیداوار بھی ہوسکتا ہے لیکن جب جب یہی رویہ ادب کی تنقید میں بھی داخل ہو جاتا ہے تو آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ ادب کی سچی اور کھری تخلیق کرنے والے کس قسم کی افسردگی، بے دلی، بیزاری اور جمود کا شکار ہو سکتے ہیں۔ دشمنی کا زہراب پوری طرح اپنا کام دکھا رہا ہے۔ نقادوں نے چلے میں جو تیر چڑھا رکھے ہیں وہ سب اسی زہر میں ڈوبے ہوئے ہیں اور ان کا نشانہ معلوم۔ رام لعل لکھتے ہیں کہ" آرٹ کی دنیا میں اگر اس (ادیب) کا سابقہ اپنے سماج کے اندر رہنے والے غیر مصنف سماج دشمن اور سیاسی بازی گروں سے کہیں زیادہ ادیب دشمن اور ادب کو بھی سیاسی اکھاڑا سمجھنے والے نقادوں سے بھی پڑے گا تو وہ بے چارہ اور کہاں جائے گا۔ لیکن میں اسے بھی ایک سماجی ناانصافی سمجھ کر قبول کرتا ہوں۔ ایسے نقادوں کو بھی اپنے افسانوں کے کردار ہی سمجھتا ہوں جو ہمارے ادبی معاشرے کی decadence کی ہی وجہ سے کبھی کبھی تو اپنی صلاحیتوں کی بنا پر اور کبھی کبھی literary coup کر کے ہی تنقید کا سارا نظم ونسق اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں اور پھر بڑی معصومیت سے ہم افسانہ نگاروں پر اس طرح کے اپنے فیصلے صادر کرتے ہیں......" یہ فیصلے ہم کس زور شور سے سن رہے ہیں، ان کی گھن گرج سے ران کانپ رہا ہے، چرخ کہن کانپ رہا ہے۔ وہ ہندوستان ہو یا پاکستان، ادبی establishment کا سارا بوجھ ان کے پس پشت ہے اور یہ اپنے اقتدار کو perpatuate کرنے کے لیے نقاد کو بہ طور آلہ کار استعمال کر رہے ہیں۔ ادبی سیاست اپنی تمام تر بازی گری کے لیے تنقید کی زبان استعمال کر رہی ہے جو اسے ہمارے نقادوں نے سکھلائی ہے۔ ادبی خداؤں کے لیے سہولت ہی سہولت ہے، اپنی رضا کو تنقید کا چولا پہنا کر اس سے بڑے بڑے کام لے رہے ہیں۔ اس کو نیچا دکھا دیا،

اس کے نمبر بڑھا دیے، اندھے کی ریوڑیاں اسے بانٹ دیں، ایک کو بانس پر چڑھا دیا، ایک کو خاک میں ملا دیا، کسی کی دستار گرا دی، کہیں دھول دھپا، غرض کوئی پوچھنے والا نہیں۔ جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے۔ آج معاشرے میں ادب کو زک پہنچانے کا سب سے بڑا ذریعہ یہی تنقید ہے جو تنقید نہیں۔

اب تنقید طاقت (power) ہے اور طاقت کے پاس سارا اختیار۔ اس طاقت کے brokers ہمارے نقاد ہیں جو ہمہ وقت اپنے نام کا خطبہ پڑھوانے کے درپے رہتے ہیں، negotiations میں مصروف رہتے ہیں۔ ان کی آشیرواد کے بغیر کوئی ادب کی دنیا میں پنپ نہیں سکتا۔ کسی نے داخل ہونے کی جرأت کرلی تو ان کے گرگے ٹھیک کردیں گے یا پھر اپنی بے کسی کی موت مرنے کے لے چھوڑ دیں گے۔ ہاں، اگر نووارد ان کی پناہ میں آجائے اور ان کے ہاتھ پر بیعت کرلے تو کسی فہرست میں جگہ پانے کی امید رکھ سکتا ہے۔ ان سے الگ تھلگ رہ کر اپنا موٹا جھوٹا کام کرنا چاہے تو آزادی اظہار کا اعادہ کرنے والے اجہل مدیر بھی بیکٹری میں کسی سے کم نہیں۔ مہرے آگے بڑھانے میں ان کے کردار جو نہ مانے تو اس کی وہی سزا جو کالے چور کی۔

نقاد اب گویا nucleus ہے، اس سماجی گٹ بندی کا جو power clique کے طور پر کام کرتی ہے اور ادبی تنقید کہلاتی ہے۔ ہمارے ہاں اس کی سماجی شکلیں واضح ہیں اور وہ نظریاتی جامے میں ملبوس نظر آتی ہیں مگر سیاسی روپ بالعموم نہیں بھرتیں۔ ورنہ ادیب کے victimization کی بھیانک شکل تو وہ ہے جب حکومت عملی تنقید کرتی ہے! بیسویں صدی کا شاید ہی کوئی معاشرہ اس سے محفوظ رہا ہو۔ اس دباؤ کی ہزار شکلیں ہیں اور ہزار روپ اور ان میں نقاد کتنی آسانی سے ملوث ہو جاتے ہیں جیسے کہ جلادی سے انہیں طبعی مناسبت ہو۔ کوئی افسانہ نگار اپنے کھوکھلے تنے سے سر باہر نکال کر تو دیکھے! کہانی تھمی ہوئی ہے۔ نقاد اور افسانہ نگار ایک مساواتِ جبریہ کے دونوں جانب کھڑے ہیں اور توجہ کا مرکز ان کے درمیان گہرا ہوتا ہوا دشمنی کا رنگ ہے۔ افسانے کی تخلیق اور تنقید کو میں دشمنی کے اسی تلازمے کی مختلف مثالوں کے درمیان تسلسل اور ارتباط خیالات کے طور پر دیکھ رہا ہوں کیونکہ افسانے سے متعلق کسی discourse میں داخل ہونے کا کوئی راستہ نہیں آتا سوائے اس کے کہ ایسے متحد الخیال استعاروں میں داستان نظر آنے لگے۔ میرے شبہات تقویت حاصل کر لیتے ہیں جب محولہ بالا مضمون کے آغاز ہی میں رام لعل دشمنی کا ذکر چھیڑ کر وہی تلازمہ اختیار کر لیتے ہیں جو مجھے انتظار حسین اور ہنری جیمز کے ہاں نظر

آیا تھا۔ دشمنی کے ڈر سے افسانہ نگار سہما ہوا ہے۔ دشمنی پرانی ہے، ڈر نیا ہے۔

آج یہ کیفیت ہے کہ جس رسالے میں (اپنی) تازہ کہانی چھپ کر آتی ہے تو اسے دیکھتے ہوئے ایک خوف سا محسوس ہونے لگتا ہے۔ پہلے میں اپنے قارئین کے لیے بالکل اجنبی تھا۔ اب میں ایسے لوگوں میں گھرا ہوا ہوں جو گھات لگائے بیٹھے ہوتے ہیں کہ کب میں کچھ لکھوں اور وہ میرا محاسبہ کریں۔ ان لوگوں میں میرے دوست بھی ہیں اور دشمن بھی۔

دشمن! یہ نام سنتے ہی ہم چوکنا ہو جاتے ہیں۔ سانس تیز تیز چلنے لگتی ہے اور حواس کسی ممکنہ خطرے کی بو سونگھنے کے لیے چوکس۔ وہ اسی کھیت کی لمبی لمبی گھاس میں گھات لگائے بیٹھا ہوگا، وہ عیار ناقد، مکار قاری میرا ہم زاد کہ کسی پہلو سے کم زور دیکھ لے اور وار کرے۔ طلا یہ دینے والوں کی آنکھ ذرا جھپکی اور وہ دبے پاؤں آئے، سراپچہ چاک کر کے خیمے میں آگھسے اور شب خون مار کر کام تمام کر دے۔ تنقید کے ہاتھوں آج کے افسانہ نگار کی صورت حال، منیر نیازی کے الفاظ میں، ''دشمنوں کے درمیان شام'' بن کر رہ گئی ہے۔

تنقید کے خلاف فرد جرم بڑی سنگین ہے۔ یہ واضح ہے کہ اس کی نیت میں فتور اور آستین پر لہو ہے۔ مگر خنجر سے رگِ گلو کا رشتہ کچھ ایسا ہے کہ ہم دست و بازوئے قاتل کو دعائیں دیتے نظر آتے ہیں۔ تنقید کی خام کاریوں سے بیزار آ کر بعض افسانہ نگاروں نے تنقید کے وجود یا اس کی اہمیت سے ہی انکار کرنے کی کوشش کی ہے۔ عمر اور رتبے کے اعتبار سے ان میں ممتاز مفتی سرفہرست ہیں۔ نقادوں سے برہمی کے مرحلے سے گزر کر وہ یہ اعلان کرتے ہیں کہ ''تنقید پر تو میں اعتماد ہی نہیں رکھتا''۔ کچھ اسی قسم کا بیان عبداللہ حسین نے بھی دیا ہے کہ جس میں تنقید کو غیر ضرور سمجھا ہے۔ یہ نقطہ نظر بھی محض ایک آدھ فرد کا نہیں ہے بلکہ کسی نہ کسی صورت میں تنقید سے بریت کے اعلان کے طور پر گاہے بہ گاہے گونجتا ہوا سنائی دیتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ یہ عام بیزاری، ہمارے نقادوں کی روش کا ردعمل ہو۔ خیر وجہ کچھ بھی ہو، یہ بھی انتہا پسندانہ رویہ ہے اور اتنا ہی غلط جتنا کہ نقادوں کے آگے سپر ڈال کر انہیں اپنا ماویٰ و ملجا سمجھنا۔ تنقید کی افادیت کا احساس بھی افسانہ نگار کے ادبی apparatus کا حصہ ہے۔ جوزف اشکوورٹیسکی کی جس گفتگو کا اوپر حوالہ دیا گیا، وہ شروع ہی اس طرح سے ہوتی ہے: ''تنقید لازمی ہے، اس بات سے کوئی مفر نہیں۔ کئی وجوہات کی بنا پر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، مگر اس کے ممکنہ خطرات سے واقف رہنا چاہیے۔'' ممکنہ خطرات کا یہ ادراک ازبس ضروری ہے کہ یہ درخت کے اندر چھپے سے ڈھونڈ

نکالتی ہے۔ گفتگو میں اشکوورینسکی آگے جا کر اس یقین کی بات کرنے لگتا ہے کہ جو لکھنے والے کو اپنی ذات پر ہونا چاہیے۔ وہ میانہ روی کا قائل نہیں اور ہنری ملر پر چلنے والے فاشی کے مقدمے کے دوران ایک صحافی کا کہا ہوا یہ جملہ، داد کے سے انداز میں دہراتا ہے۔

The artist must go too far so that others can go far enough.

گفتگو ''سنہری اوسط'' کی طرف مڑ گئی ہے کہ لیبم کا سوال ایک بار پھر اسے تنقید کی طرف کھینچ لاتا ہے۔ سوال تنقید کے منصب کے بارے میں ہے مگر اس مقصد کو واضح کرنے کے لیے جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں وہ بہ طور خاص توجہ طلب ہیں: ''کیا آپ ایسا نہیں سمجھتے کہ تنقید ذہنی حفظان (Mental Hygiene) کو برقرار رکھنے کا کردار ادا کرتی ہے؟ اشکوورینسکی کا جواب اگر چہ اس فقرے کے پورے مضمرات کو نہیں سمیٹا پھر بھی دوٹوک ہے: ''جب بھی تنقید کا سامنا کسی ایسی بے ایمانی سے ہو جو معاشرے کے کسی ایک حصے کے ذوق کو ورغلانے کی کوشش کر رہی ہے تو تنقید کو تن دہی سے کام کرنا چاہیے۔ اسے ایماندارانہ پیش کش اور اس کام میں تفریق کرنی چاہیے جو دلالی پر مشتمل ہے۔ اسے جعل سازی کو پہچان لینا چاہیے اور سطحی کام کو برملا برا کہنا چاہیے''۔ اس کا مطلب میری سمجھ میں یہی آتا ہے کہ تنقید کی اصل دشمنی کھوکھلے تنے سے ہے، اس میں چھپے ہوئے پیغمبر سے نہیں۔ جو درخت پیغمبر کو چھپا نہیں سکے اسے تنقید کی کلہاڑی کی زد میں آنا ہی چاہیے۔ آخر دشمنی کے بھی تو کچھ تقاضے ہوتے ہیں۔ حالانکہ نقادوں نے سارا زور دوستی کے نباہنے پر دیا ہے۔ جیمز کا قریبی معاصر اور خود بہت پختہ تنقیدی شعور کا حامل ناول نگار، جوزف کونریڈ، ادیب اور ناقد ر قاری کے درمیان دوستی کا ذکر کرتا ہے: ''دوستی سے مراد دونوں کے درمیان بے تکلفی، خیالات اور احساسات کی بے تکلفی جیسے ایک آدمی کو دوسرے کے ساتھ ہوتی ہے، وہ بے غرض اور لازمی خلوص کہ آدمی کی عمیق ترین باطنی زندگی کسی اور وجود کی کھری ہم دردی پر دہرانے کی کوشش کر رہی ہے۔'' مگر ایسی دوستی بھلا کہاں قرین قیاس ہے اور اگر ممکن ہوتی بھی تو افسانہ نگار کی ایمائیت کو راس نہیں آتی جو شمع کی طرح جلتی ہے اور فنا پذیر ہے اور اسی طرح جل بجھنے میں اس کا سارا افسانہ مضمر ہے، افسانہ بھی اور اس کے معنی بھی:

کرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصہ تمام
بطرز اہل فنا ہے فسانہ خوانی شمع

○

TANQEED KI JAMALYAT
(Vol : 1)
By : Ateequllah

مصنف کی کچھ اور کتابیں

- ایک سوغزلیں (مجموعہ غزل) 1972
- قدرشناسی (تنقیدی مضامین) 1978
- تنقید کا نیا محاورہ (تنقیدی مضامین) 1984
- دہلی میں اردو نظم آزادی کے بعد (تنقید و ترتیب) 1990
- یقین کرتا ہوا شہر (مجموعہ کلام) 1991
- پیچھے کوئی ہے (ڈراما) 2001
- بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب (تنقید و ترتیب) 2002
- ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ (تنقید و تحقیق) 1996
- ترجیحات (تنقیدی مضامین) 2002
- تعصبات (تنقیدی مضامین) 2008
- محمد حسین آزاد (تنقید) 2008
- بیانات (تنقیدی مضامین) 2011
- عبارت (مجموعہ غزل) 2011
- تکلم (مجموعہ نظم) (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 1) تنقیدی اصطلاحات، بنیادی تصورات 2013
- تنقید کی جمالیات (جلد 2) مغرب میں تنقید کا ارتقا (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 3) قدیم مشرقی تنقید، شعریات [illegible] (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 4) مارکسیت، نفسیات [illegible] (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 5) جدیدیت، مابعد جدیدیت (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 6) ساختیات، پس ساختیات (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 7) ادبی تحریکات، رجحانات (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 8) ادبی [illegible] تصورات (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 9) ادب، تنقید [illegible] (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد 10) [illegible] (زیر طبع)

Kitabi Duniya
1955, Gali Nawab Mirza Mohalla Qabristan
Turkman Gate Delhi:110006 (INDIA)
Mob:9313972589, Phone:011-23288452
E-mail:kitabiduniya@rediffmail.com
kitabiduniya@gmail.com

ISBN:978-93-80919-70-6